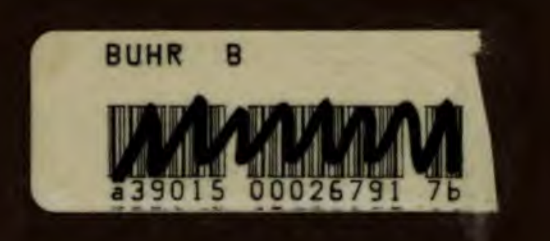
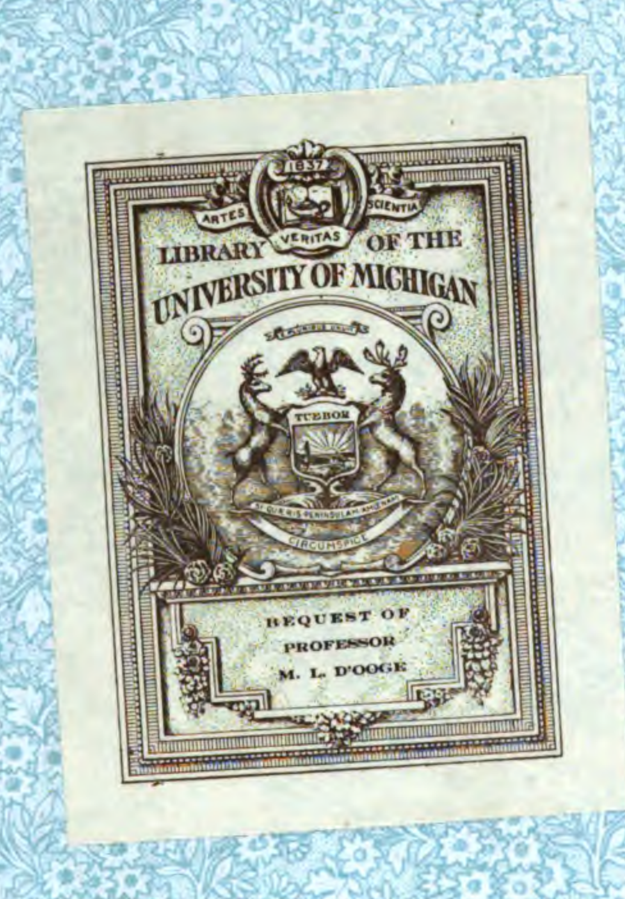





ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE
BEQUEST OF
PROFESSOR
M. L. D'OOGE


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE
BEQUEST OF
PROFESSOR
M. L. D'OOGE

DENKMÄLER

DES

KLASSISCHEN ALTERTUMS.

DENKMÄLER

DES

KLASSISCHEN ALTERTUMS

ZUR ERLÄUTERUNG DES LEBENS

DER

GRIECHEN UND RÖMER

IN

RELIGION, KUNST UND SITTE.

LEXIKALISCH BEARBEITET

VON

B. ARNOLD, E. ASSMANN, H. BLÜMNER, R. BORRMANN, W. DEECKE, E. FABRICIUS, A. FLASCH, P. GRÆF, A. HOLM, K. VON JAN, L. JULIUS, G. KAWERAU, J. MATZ, A. MILCHHÖFER, A. MÜLLER, O. RICHTER, H. VON ROHDEN, L. VON SYBEL, A. TRENDELENBURG, C. WALDSTEIN, R. WEIL, E. WÖLFFLIN

UND DEM HERAUSGEBER

A. BAUMEISTER.

III. BAND (PERSEUS—ZWÖLFGÖTTER).

MIT 964 ABBILDUNGEN INCL. LIII TAFELN.

MÜNCHEN UND LEIPZIG.

DRUCK UND VERLAG VON R. OLDENBOURG.

1888.

Schlufswort zum dritten Bande.

Habent sua fata libelli! Dafs dieses Werk auch schon inmitten seiner Entstehung mancherlei Schicksale gehabt hat, wissen unsere bisherigen Abnehmer und noch genauer der Herausgeber und die Verlagshandlung. Jetzt, nachdem wir zu glücklichem Ende gelangt sind, wollen wir nicht aufzählen, wie viele und unerwartete Störungen durch Krankheit und sonstige Verhinderung unserer Mitarbeiter allerlei Not und Zögerung gebracht haben. Mögen auch die Beurteiler, wenn sie über unsere Arbeit zu Gericht sitzen, nicht vergessen, dafs die bedeutende Erweiterung des ursprünglichen Planes, welche zum Teil durch äufsere Umstände herbeigeführt wurde, zum Teil aber auch eine Folge der öffentlichen Aufmunterung ist, eine gewisse Ungleichmäfsigkeit im Ausfall des Ganzen untrennbar mit sich führen mufste. Eine ansehnliche Reihe wertvoller Einzelschriften, welche namentlich in den beiden letzten Bänden enthalten sind, würde ohne die den Verfassern gewährte Freiheit der Bewegung wahrscheinlich nicht so bald ans Licht getreten sein.

Wir lassen eine Übersicht der von jedem Mitarbeiter behandelten Gegenstände folgen:

Herr Dr. *Bernhard Arnold,* Rektor des kgl. Wilhelmsgymnasiums in München: »Scenische Altertümer«. [A]

Herr Dr. *Ernst Afsmann,* Stabsarzt in Berlin: »Seewesen«.

Herr Dr. *Hugo Blümner,* ord. Professor an der Universität Zürich: »Griechische und römische Privataltertümer« (mit einigen sich ergebenden Ausnahmen); ferner »Steinschneidekunst«. [Bl]

Herr *Richard Borrmann,* kgl. preufs. Regierungs-Baumeister in Posen: »Pantheon«, »Polychromie der Bauwerke«. [Brm]

Herr Dr. *Wilhelm Deecke,* Direktor des Gymnasiums in Buchsweiler: »Alphabet«. [D]

Herr Dr. *Ernst Fabricius,* Privatdozent an der Universität und Direktorial-Assistent am kgl. Museum in Berlin: »Pergamon, Topographie und Bauwerke«.

Herr Dr. *Adam Flasch,* Professor an der Universität Erlangen: »Olympia«.

Herr *Paul Græf,* kgl. Regierungs-Baumeister in Berlin: »Septizonium«, »Theseion (Architektur)«, »Triumphbogen«.

Herr Dr. *Adolf Holm,* ord. Professor an der Universität in Neapel: »Syrakus«.

Herr Dr. *Karl von Jan,* Oberlehrer am Lyceum in Strafsburg: »Musik und Musikinstrumente«.

Herr Dr. *Leopold Julius,* Privatdozent an der Universität in München: »Geschichte der Architektur und Plastik« bis zum Art. »Niketempel«, wo er durch Krankheit veranlafst, abbrach.

Herr *Georg Kawerau,* Architekt und Assistent beim kgl. Deutschen Archäologischen Institut in Athen: »Theatergebäude«.

Herr *Johannes Matz,* kgl. Regierungs-Baumeister in Berlin: »Thermen«, »Windeturm«.

Herr Dr. *Arthur Milchhöfer,* Professor an der kgl. Akademie zu Münster i. Westf.: »Athen«, »Peiraieus«, Topographie.

Herr Dr. *Albert Müller,* Direktor des kgl. Gymnasiums in Flensburg: »Festungskrieg«, »Toga«, »Waffen«.

Herr Dr. *Otto Richter,* Professor am Askanischen Gymnasium in Berlin: »Rom«, Topographie; »Stadtanlage«.

Herr Dr. *Hermann von Rohden,* Oberlehrer am Gymnasium in Hagenau im Elsafs: »Malerei«, »Mosaik«, »Mykenai«, »Polychromie der Bildwerke«, »Pompeji«, »Propyläen«, »Sarkophage«, »Tiryns«, »Troja«, »Vasenkunde«.

Herr Dr. *Ludwig von Sybel,* ord. Professor an der Universität in Marburg in Hessen: »Parthenon«.

Herr Dr. *Adolf Trendelenburg,* Professor am Askanischen Gymnasium in Berlin: »Pergamon, bildende Kunst«.

Herr Dr. *Charles Waldstein,* Direktor am Fitzwilliam-Museum und Dozent an der Universität in Cambridge: »Pasiteles«, »Pheidias«.

Herr Dr. *Rudolf Weil,* Assistent an der kgl. Bibliothek in Berlin: »Münzkunde und Ikonographie der römischen Kaiser«, »Praxiteles«, »Pythagoras«, »Skopas« nebst einigen anderen Künstlern.

Herr Dr. *Eduard Wölfflin,* ord. Professor an der Universität in München: »Paläographie«.

Der *unterzeichnete Herausgeber* [Bm] endlich hat die sämtlichen Artikel über »Kunstmythologie«, einschliefslich »Opfer«, »Geberdensprache in der Kunst«, »Gebet« und ferner griechische und römische »Ikonographie«, mit Ausnahme der Kaiser, verfafst. Aufserdem war er genötigt, um nicht noch längere Störungen des Erscheinens eintreten zu lassen, von kunsthistorischen Artikeln »Mausoleum«, »Phigalia«, »Polykleitos« die Bildwerke am »Theseion« und einige kleinere Bildhauer zu übernehmen. Noch in letzter Stunde sah er sich gezwungen, wegen unerwarteter Absage eines Mitarbeiters auch den Artikel »Wettkämpfe und Spiele der Römer« schleunig zu erledigen.

Dabei fühlt sich der Herausgeber gedrungen, seinen Lesern die Mitteilung zu machen, dafs er das Glück hatte, während der Jahre 1884 und 1885 den archäologischen Vorlesungen seines verehrten Freundes Heinrich von Brunn an hiesiger Universität als Zuhörer beizuwohnen. Wenn also die seitdem geschriebenen Artikel einen gewissen

Fortschritt in der Behandlung aufweisen, so bittet er dies als die Frucht jener höchst belehrenden und genufsreichen Stunden anzusehen, wo er zu den Füfsen des Meisters sitzen durfte, Stunden, deren Erinnerung ihn mit bleibender Dankbarkeit erfüllt.

Das angefügte Register, dessen Unvermeidlichkeit bei der allmählichen Entstehung des Werkes einleuchtet, enthält neben der Angabe der griechischen und lateinischen Kunstausdrücke und der Namen (auch der topographischen) besonders eine vollständige Aufführung der deutbaren Figuren in den gegebenen Bildwerken. Eine grofse Anzahl von Artikeln gewinnt durch die Benutzung desselben eine ansehnliche Vervollständigung.

Der ausnehmenden Freundlichkeit und Liberalität, womit die Herren Beamten der hiesigen kgl. Hof- und Staatsbibliothek unser Unternehmen jederzeit unterstützt haben, gebührt wie am Beginn des Werkes, so auch zum Schlusse eine ehrenvolle und dankende Erwähnung.

München, im Juli 1888.

Dr. August Baumeister,
Kaiserl. Ministerialrat z. D.





T

M. Claudius **Tacitus,** am 25. September 1028 (275) bereits in vorgerücktem Alter zum Kaiser gewählt, stirbt nach nur sechsmonatlicher Regierung im April 1029 (276) in Tarsos oder in Tyana. Bronzemünze (Abb. 1802, nach Cohen V, 194 n. 25 pl. VII).

M. Annius Florianus, des Kaisers Tacitus Bruder, wird nach dessen Tod als Herrscher anerkannt, kommt aber bereits nach kaum dreimonatlicher Regierung durch eine Soldatenverschwörung in Tarsos ums Leben 1029 (276), als er gegen Probus, den das syrische Heer zum Kaiser ausgerufen hatte, zu Felde zieht. Bronzemedaillon (auf der Kehrseite die Darstellung der Moneta Aug.): Abb. 1803, nach Cohen V, 211 n. 9 pl. VII. [W]



1802



1803

Talos. Er ist der eherne Riese (χαλκεῖος τριγίγας Orph. Argon. 1348), welcher nach der gewöhnlichen Sage als Wächter des Minos die Insel Kreta täglich dreimal umkreiste, um Fremde abzuwehren. Der Erzkolofs ist nur verwundbar an der Ferse, wie Achilleus; nach plumper Vorstellung mufs beim Herausziehen eines Nagels aus dem von Hephaistos gebildeten automatischen Kunstwerke (vgl. Homer Σ 417) sein Lebensblut abfliefsen (Apollod. I, 9, 26; Apollon. Rhod. IV, 1638). Das Bild des (vielleicht) ursprünglichen Sonnenhelden (Hesych. Τάλως ὁ ἥλιος) erscheint auf Münzen von Phaistos jugendlich nackt mit Flügeln ausgestattet, einen Stein in der Hand, zuweilen von einem Hunde begleitet, als Wächter (περίπολος) zum Laufe ausschreitend. Die Verwandtschaft mit dem phoinikischen Moloch und den demselben gebrachten Menschenopfern tritt in der Erzählung hervor, dafs er die erhaschten fremden Eindringlinge an seine glühende Brust gedrückt habe oder mit ihnen ins Feuer gesprungen sei, sowie in

dem Sprichwort vom sardanischen Lachen, dem Geheul der sterbenden Opfer. — Wir würden nicht



1804 Der Tod des Talos.

Veranlassung genommen haben, mit der ausländischen, wenig ansprechenden Figur uns hier zu befassen, wenn nicht die Scene seines Todes auf einem ausgezeichneten Vasengemälde erhalten wäre. Bekanntlich stofsen die rückkehrenden Argonauten bei ihrer Landung in Kreta mit ihm zusammen, der Riese empfängt sie mit Steinwürfen, wird aber von Medeia durch Zaubermittel überlistet oder durch das Versprechen der Unsterblichkeit (wie Pelias) verlockt und getötet. Das hier in seine ursprünglichen Teile (Abb. 1804 u. 1805, übrigens nach Arch. Ztg. 1846 Taf. 44. 45 u. 1848 Taf. 24) richtiger getrennte Bild läuft rings um den Bauch einer apulischen Prachtamphora, welche der Jatta'schen Sammlung in Ruvo angehört. Einen besonderen Wert hat das vorzüglich ausgeführte und erhaltene Gemälde auch dadurch, dafs die Figuren der Mehrzahl nach in ihrer Bedeutung durch Namensinschriften sicher gestellt sind. Wir folgen im ganzen der Beschreibung von Panofka. In der Mitte der Vorderseite sehen wir Talos selbst als nackten, unbärtigen Epheben gemalt in eigentümlicher Schattierung, welche die Farbe und den Glanz des Erzes versinnlichen soll. In dem gefälligen Hinsinken der bronzeähnlichen Gestalt, die durch Zauberkünste betäubt ist, scheint der Maler eine besondere Kunst angewandt zu haben, da, wie zufällig Lukian (salt. 49) meldet, der Tod des Talos sogar in späteren Zeiten noch als Pantomime getanzt wurde. Er stürzt nicht jählings hin, wie etwa ein Homerischer Krieger, sondern wird in seiner plötzlichen Ohnmacht von Polydeukes, der soeben vom Pferde gesprungen ist, durch den untergesetzten Schenkel und mit beiden Armen aufgefangen. Vermöge der Schnelligkeit ihrer Rosse haben also die beiden Dioskuren den flüchtigen Läufer eingeholt und sind mit ihm allein im Vordergrunde der Scene zu denken, während links Medeia mit dem üblichen Zauberkasten, prächtig orientalisch gekleidet fern ab steht; gegenüber links im Hintergrunde — was freilich der griechische Maler nur erraten läfst —, die Götter Poseidon und Amphitrite, in halber Figur gelagert und wie hinter einem Bergesgipfel hervorschauend. Die epheubekränzte Frau im wallenden Gürtelkleide mit gesticktem Überwurf aber, welche unter den Göttern in höchster Erregung dem Tode des

Inselhüters zuschaut und zugleich flieht, ist nach neuerer Notiz (Bull. Inst. 1868 p. 35) inschriftlich als die Heroine des Landes (Κρήτη) zu erkennen. Zur Linken der Medeia bildet den Abschlufs der Scene das Schiff Argo, von welchem, wie in solchen Fällen gebräuchlich (vgl. oben Abb. 500 u. 501), nur ein kleiner Abschnitt erscheint. Ganz symmetrisch mit der rechten Seite finden wir auch hier drei Personen, die Söhne des Boreas, Zetes und Kalais (hier auffallenderweise ungeflügelt, vgl. Abb. 1485) hoch am Bord sitzend und zuschauend, einen Ungenannten die Schiffsleiter hinansteigend. — Die Kehrseite (Abb. 1805), zu welcher die unter dem Henkel befindliche kleinere Nike den passenden Übergang bildet, ist um ein weniges kleiner (sollte noch ein Stück an der Vase fehlen?) und stellte anscheinend den Sieg in einer etwas matten Form dar. Die Dioskuren, diesmal auffallenderweise nicht wie vorher in prächtig gestickten und sogar mit Kampfdarstellungen an den Borden verzierten Gewändern, sondern in leichter Chlamys und barfufs, dagegen zwei Speere führend, die ihnen vorher fehlten, stehen vor einer stattlichen Frau, welche, obwohl Kopf und rechter Teil der Brust nebst der kleinen Nike vor ihr ergänzt sind, dennoch wegen der eine Aigis umziehenden Schlangenwindung für Athena (ob auch mit Helm?) zu nehmen ist. In dem rechts folgenden Paare ist der Führer Jason im reichgestickten Festgewande unverkennbar; ob aber die ihm zugewendete Frau, welche eine Schale mit Früchten hält, Aphrodite (nach Panofka) oder wieder Medeia sei, welche sich ebenfalls umgekleidet hat und vom glücklichen Ausgange des Abenteuers berichtet, lassen wir dahingestellt sein. Den Übergang bildet das Schiff Argo.

»Wie dem Talos, so hat der Vasenmaler den Boreaden Flügel versagt und daher um so mehr Ursache gehabt, ihnen Inschriften beizufügen. Hinsichtlich der Kopfbekränzung der Figuren lassen sich drei Unterschiede wahrnehmen. Die drei Argonauten auf und an dem Schiff, neben welchem ein Delphin die Nähe des Meeres bezeichnet, tragen Myrtenkränze, Medea und Kreta Epheubekränzung, alle übrigen mit Ausnahme des schmucklosen Talos Kränze vom Ölbaum eher als von Lorbeer.« So Panofka; doch hat weder er noch ein anderer Erklärer den näheren Bezug der Scene auf der Rückseite annehmbar gedeutet. Welchen Anteil die Dioskuren an der Vernichtung des Talos nahmen, was die Anwesenheit der beiden Meergötter bedeute, wissen wir nicht. Ein Sophokleisches Drama Talos, welches Schol. Apoll. Arg. IV, 1638 erwähnt, ist nur dem Namen nach bekannt; indes ist schon daraus zu schliefsen,



1805 Die siegreichen Dioskuren. (Zu Seite 1722.)

dafs der Stoff beliebter war, als wir denken möchten, und deswegen auch recht wohl einer inneren Fortbildung teilhaft wurde, deren Kenntnis unserm Gemälde zu statten kommen würde. Mercklin, der über die Talossage (Petersburg 1851) ausführlich geschrieben hat, vermutet in der Darstellung der Rückseite die Stiftung des Tempels der minoischen Athena, welche bei Apollonios (IV, 1690) unmittelbar nach dem Ende des Talos kurz berichtet wird. [Bm]

Telephos. Die Priesterin der Athene in der arkadischen Stadt Tegea, mit Namen Auge, d. i. der Glanz (des Mondes, wie man erklärt) wurde vom Herakles heimlich geliebt. Sie gebar Telephos, den Fernleuchtenden (man hält ihn für den Morgenstern); aber der erzürnte Vater verstiefs die Tochter, welche gegen das priesterliche Gelübde gefehlt hatte. Nach Einigen wird sie wie Danae mit dem Kinde in einem Kasten aufs Meer gesetzt und treibt nach Mysien, südlich von Troja, wo König Teuthras sie zur Gemahlin erhebt. In anderer Erzählung wächst aber Telephos verborgen im Gebirge unter Hirten heran, nachdem das ausgesetzte Knäblein von einer Hirschkuh gesäugt worden ist. Eine Gruppe dieser Art stand auf dem Helikon (Paus. 9, 31, 2); sie kommt auch auf Münzen und Gemmen vor. Nirgends wird erwähnt, dafs Herakles selber seinen Sohn in dieser letzten Situation auffand, und doch ist diese Scene in einem vorzüglichen pompejanischen Gemälde (Mus. Borb. XIII, 38. 39; ganz klein auch Millin, G. M. 116, 451) nach einem hervorragenden Originale dargestellt. (Auch zwei verstümmelte Abkürzungen, Helbig N. 1144. 1145.) Eine Kolossalgruppe in der Rotunde des Vatican zeigt Herakles, der den kleinen Telephos in seiner Löwenhaut auf dem Arme trägt, womit einige Reliefs, Münzen (eine Millin, G. M. 115, 450) und Gemmen deutlich übereinstimmen. Vielleicht ist diese Version der Sage bei einem der grofsen Tragiker, welche alle drei die Telephosschicksale dramatisch bearbeiteten, aufgekommen; denn schon in dem Epos der Kyprien wird der Sohn der Auge zum ansässigen Könige von Mysien als Nachfolger seines Adoptivvaters und spielt eine Rolle im trojanischen Kriege, von welcher uns nur schwache Spuren in Dichtern und die zu besprechenden Kunstdenkmäler Zeugnis ablegen. Die Bedeutung des Mythus aber wurde in der alexandrinischen Epoche besonders dadurch gesteigert, dafs die pergamenischen Könige in Telephos ihren mythischen Ahnherrn sahen, weshalb denn auch in Pergamon auf den Bruchstücken des sog. kleinen Frieses die bedeutendste Reihe von Scenen aus dem Mythus sich dargestellt finden. Man sehe darüber das Ausführliche oben S. 1270 ff.



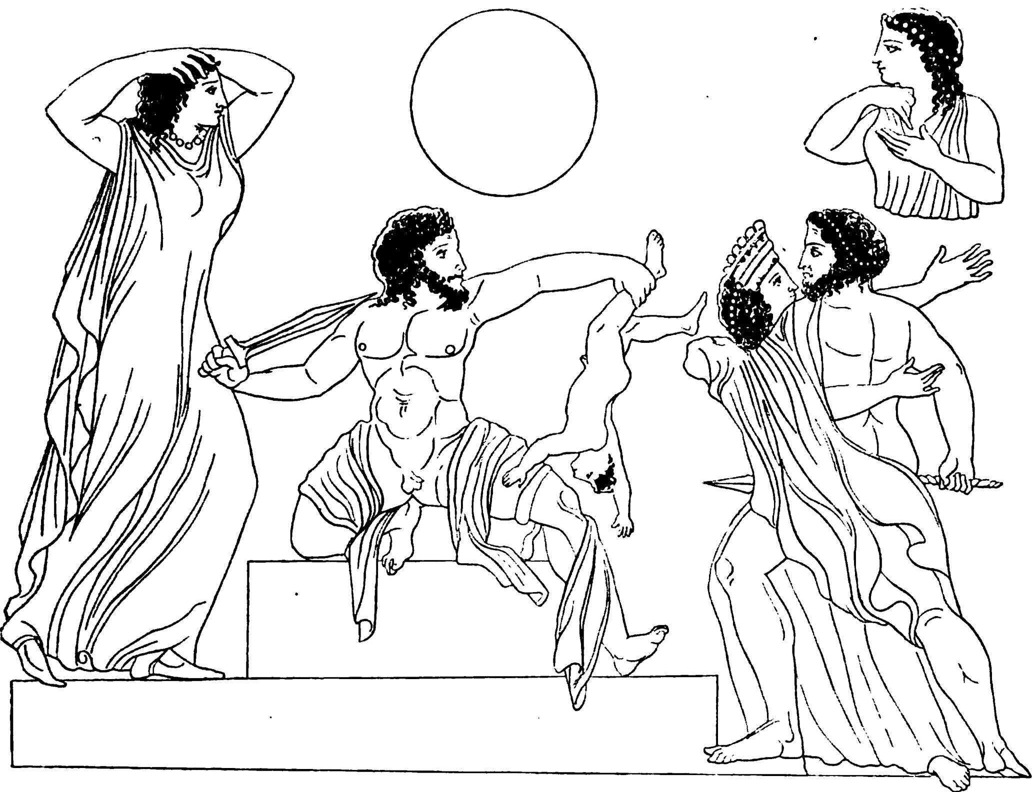

1806 Telephos.

Als die griechische Flotte zuerst gegen Troja aussegelte, heifst es in den Kyprien, verfehlte man den rechten Landungsplatz und verwüstete die Küste von Mysien. König Telephos zog den Feinden entgegen und schlug sie am Kaikos, ward aber selbst von Achilleus verwundet. Diese Schlacht am Kaikos und speziell den Zweikampf zwischen Telephos und Achill (dessen auch Pindar an mehreren Stellen gedenkt) hatte Skopas am hinteren Giebelfeld des Athenatempels in Tegea dargestellt, und zwar in 15 oder 21 Figuren (s. Welcker, A. Denkm. III, 201 ff.). Die Griechen aber, als sie ihren Irrtum erkannt haben, segeln zurück. Hierauf wird dem Telephos, der an seiner Schenkelwunde fortdauernd leidet, das Orakel zu teil: der dich verwundete, wird dich auch heilen (ὁ τρώσας ἰάσεται). Nach der dürftigen Angabe einer Fabel Hygins (101), welche uns hier allein leiten kann, jedoch unzweifelhaft den Inhalt einer Tragödie wiedergibt, ›kam nun Telephos nach Argos zu Agamemnon und nahm auf Anstiften der Klytaimnestra ein Kind aus der Wiege mit der Drohung, es zu töten, wenn man ihn nicht heilen würde. Weil aber auch die Achäer die Weissagung erhalten hatten, ohne Führung des Telephos könne Troja nicht genommen werden, so willfahrten sie ihm und verlangten von Achill, dafs er ihn heilen solle. Der entgegnete, er verstehe sich nicht auf die Heilkunde. Da sprach Odysseus: nicht dich meint Apoll, sondern deine Lanze nennt er den Verwunder. Also schabte man den Rost von derselben auf die Wunde und Telephos ward geheilt.‹ Auf diese noch zur Zeit des Horaz (Epod. 17, 8—10) geläufige dramatische Katastrophe, deren eigentümliche Behandlung dem Euripides manchen Spott von Seiten der Komödie zuzog (vgl. die Ausleger zu Hor. A. P. 96 und Jahn, Telephos und Troilos, Kiel 1841 S. 16 ff.) geht nun eine Reihe von Kunstwerken, welche die grofse Beliebtheit der Fabel bezeugen und hauptsächlich von Jahn (zuerst in der eben genannten Schrift) allmählich zusammengestellt sind.

Eine rotfigurige Vase (auf schwarzfigurigen findet sich der Gegenstand nicht) bei Overbeck Taf. 13, 9 zeigt ganz einfach Telephos als Schutzflehenden auf dem Altar sitzend, den kleinen Orestes auf den Armen; Agamemnon, als König den Speer in Art eines Scepters führend, eilt herbei und redet ihm lebhaft zu. Hiervon eine Abbreviatur zu nennen ist das Gemmenbild, welches wir in Abb. 1806, nach Jahrb. der Altert. im Rheinl. III Taf. 3 in der Vergröfserung und mit Beisetzung der Originalgröfse des

Steines wiedergeben. Telephos erscheint hier von gewaltigen Körperformen und nackt; er hält den Dolch gezückt. Agamemnons Gegenwart ergänzt sich leicht von selbst; hier war kein Platz mehr für die Figur, so wie auch die Andeutung der Schenkelwunde durch die Kleinheit des Kunstwerkes ausgeschlossen ist.

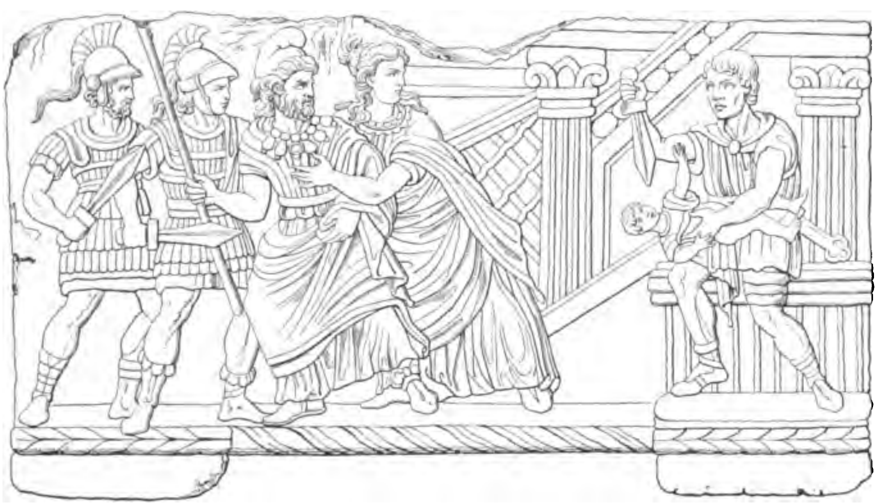
Ungleich reicher und lebhaft bewegt ist das Bild einer späten Vase aus Cumä (Abb. 1807, nach Arch. Ztg. 1857 Taf. 106), welche Jahn beschreibt wie folgt: ›Telephos, bärtig, mit einer Chlamys bekleidet, die auf die Schenkel herabgesunken ist, das linke Bein mit einer weifsen Binde umwunden, kauert auf das rechte Bein gestützt auf einem niedrigen Altar. Er ist in der heftigsten Bewegung, hält in der Rechten das gezückte Schwert und hat mit der Linken den kleinen Orestes beim Bein gepackt, so dafs dieser die Ärmchen ausstreckend mit dem Kopf nach unten in der Luft schwebt. Telephos hält ihn wie zur Abwehr dem Agamemnon entgegen, auf den sein von Zorn und Entsetzen erfüllter Blick gerichtet ist; auch das vorgestreckte rechte Bein drückt sehr gut die unwillkürliche Bewegung aus, mit welcher er vor dem nahenden Angriff zurückschnellt. Denn Agamemnon, eine hohe kräftige Männergestalt — die feste Haltung des Körpers und die schönen Gesichtszüge unterscheiden ihn bedeutsam von dem flüchtigen kranken Telephos —, eilt im höchsten Zorn herbei und dringt mit dem Schwert auf ihn ein, indem er den in den Mantel gewickelten Arm zum Schutz vorhält. Aber schon hat sich Klytämnestra, durch die hohe Stephane deutlich bezeichnet, zwischen den von ihr beschützten Flüchtling und den erbitterten Gemahl geworfen, den sie mit beiden Armen umschlingt und in seinem Angriff hemmt. Diese ausdrucksvolle Gruppe ist wohl gedacht, aber die Ausführung entspricht dem Verdienst der Konzeption freilich keineswegs. Von der andern Seite eilt eine mit einem lang herabwallenden dorischen Chiton bekleidete Jungfrau herbei, welche mit einer bezeichnenden und nicht ungewöhnlichen Geberde beide Hände an den Kopf legt, als wolle sie das Haar zerraufen; am wahrscheinlichsten wird man eine der Schwestern des Orestes in ihr erkennen. Oberhalb Agamemnons und der Klytämnestra ist noch mit halbem Leibe, wie so oft auf Vasenbildern dieses Stils, eine der angeführten ganz gleich gekleidete Jungfrau sichtbar, welche mit der Rechten das Gewand am oberen Saume fafst, als wollte sie es zerreifsen oder abziehen, ebenfalls eine bekannte Geberde der Verzweiflung. Man wollte sie für eine Dienerin, etwa die Amme des Orestes erklären, die



1807 Telephos bedroht den kleinen Orestes.

aber wohl bestimmter charakterisiert wäre; bei der völligen Übereinstimmung beider weiblichen Figuren scheint es am einfachsten, beide für Töchter des Hauses zu halten.« Etruskisierende Darstellung auf einem silbernen Trinkhorn gefunden in Kertsch, abgeb. ebendas. Taf. 107.

Zahlreicher sind die Reliefs der etruskischen Aschenkisten, von denen bei Brunn (Taf. 26—34) 17 abgebildet sind. Die darin sich findenden Variationen, offenbaren Nachlässigkeiten und Mifsverständnisse der Kunsthandwerker, welche von Brunn und von Schlie (Sagenkreis S. 39—60) nachgewiesen werden, sind lehrreich für die Beurteilung der ganzen Gattung, und scheinen darzuthun, dafs entweder den verschiedenen Darstellungen verschiedene Dichtungen zu Grunde lagen oder dafs die Verfertiger in sehr freier Weise mit ihrem Stoffe schalteten. Hier genügt es, durch Vorführung eines mittleren Exemplars (Abb. 1808, nach Rochette, Mon. inéd. pl. 67, 2) das Schema der Darstellung zu geben. Wir sehen in dem durch Säulen und sonstige Architektur angedeuteten Palaste rechts Telephos im gegürteten Ärmelchiton (bei Euripides kam er in Bettlerkleidung) und Schuhen, aber ohne Kopfbedeckung auf einem vielleicht als Altar zu fassenden Sitze, wie er den kleinen Orestes auf seinem Schofse hält und mit gezücktem Schwerte bedroht. Agamemnon, bärtig, in langem Gewande und Mantel, ist mit einer phrygischen Mütze bedeckt (wie fast immer die Könige auf diesen Urnen) und nach etruskischer Sitte mit Halsband und *bulla* (vgl. oben Abb. 77. 78 und dazu den Text) geschmückt; er trägt das Scepter. Bei der entsetzlichen Bedrohung seines Sohnes schreckt er zurück und auch Klytaimnestra drängt ihn bei Seite, damit nicht sein Vorgehen dem Kinde den Tod bringe. Die neben Agamemnon in etwas lahmer Angriffstellung stehenden geharnischten und behelmten Krieger, welche man Achilleus und Menelaos benennt — jedenfalls sind sie Repräsentanten des Heeres —, legen die Vermutung nahe, dafs hier der Moment vorgestellt sei, wo Agamemnon selbst schon dem Telephos seinen Beistand zugesagt hat, jetzt aber genötigt ist, das empörte Heer zu beruhigen, welches den Feind im Griechenlager nicht ungestraft dulden will. — In andern Darstellungen sieht man im Gegenteil Agamemnon mit dem Schwerte auf Telephos eindringen und Klytämnestra ihn zuweilen sogar fufsfällig zurückhalten; oder Achilleus ist der grofsmütige Beschützer des früheren Feindes; oder Odysseus tritt als Vermittler auf und spricht das erlösende Wort.


1808 Telephos und Agamemnon.

Die eigentliche Heilung des Verwundeten scheint der Gegenstand eines Bildes des Parrhasios gewesen zu sein (Plin. 35, 71); auch andre Gemälde stellten diesen Akt und zwar als Heilung vermittelst des Rostes der Achilleischen Lanze vor, wie man aus Plin. 25, 49 u. 34, 152 schliefsen darf. Eine Aschenkiste (Brunn 34, 18) zeigt uns auch geradezu, wie Achill die Schneide seines langschaftigen Speeres flach auf Telephos' Schenkel legt. Anmutiger sehen wir die Scene auf einem der schönst gezeichneten Spiegel, welcher oben S. 1692 Abb. 1774 gegeben ist. Als bärtiger Mann sitzt Telephos (ƎVƎT), das Gewand nur über das linke Bein und die Schulter geworfen, den rechten Fufs auf einen Schemel gestützt, mit der blutenden Schenkelwunde da, deren Schmerzhaftigkeit sich in seinen Gesichtszügen ausdrückt. Vor ihm steht Achilleus, dessen Name (ƎVΨA) auf den Rand eines aufgehängten Schildes geschrieben ist, in jugendlicher Schöne, nackt, nur ein Tuch um die Lenden geschlagen und schabt mit einem sichelförmigen Messer (von genau derselben Gestalt wie das Bartmesser Abb. 238) den Rost von seiner Lanze in die Wunde. Hinter ihm bekundet Agamemnon (ИV∇MƎMΨA), dessen langer Mantel die rechte Seite des Oberkörpers frei läfst, auf das lange Scepter gelehnt, gespannte Erwartung und durch die Handbewegung liebevolle Teilnahme für den Verwundeten. Die Gesichtszüge aller Personen sind mit seltener Feinheit markiert. Telephos und Achilleus tragen am linken Arme ein zierliches und ganz gleiches

Armband, welches nach Brunn (in der Vorlesung) hier als ein Symbol des Freundschaftsbundes, als eine Art von Trauring, wie auch bei Waffenbrüderschaft vorkommt, anzusehen ist. (Ein Marmordiskus im Münchener Antiquarium, abgeb. bei Lützow, Münchener Antiken Taf. 3, dessen eine Seite Telephos darstellen soll, während ein Arzt seine Schenkelwunde verbindet, wird von Brunn, nach mündlicher Mitteilung, für modern gehalten.) [Bm]

Thamyris. Im Homerischen Schiffskatalog (B 595 ff.) wird erzählt, der thrakische Sänger sei von Eurytos aus Oichalia (hier dem messenischen) kommend seines Übermutes halber von den Musen, mit welchen er zu wetteifern sich vermessen, verstümmelt und der Gesangeskunst beraubt. — Die Worte πηρὸν θέσαν bezog das klassische Altertum trotz Aristarch allgemein auf die Beraubung des Augenlichts: die Blindheit der Sänger ist ja fast ein Charakteristikum bei den Griechen; so bei Homer, Teiresias, Demodokos, Stesichoros, Daphnis. Polygnot auf seinem Gemälde der Unterwelt in der Lesche zu Delphi hatte ihn auch so dargestellt (Paus. X, 30, 4: Θαμύριδι ἐγγύς τε καθεζομένῳ τοῦ Πελίου διεφθαρμέναι αἱ ὄψεις καὶ ταπεινὸν ἐς ἅπαν σχῆμά ἐστι καὶ ἡ κόμη πολλὴ μὲν ἐπὶ τῆς κεφαλῆς, πολλὴ δὲ αὐτῷ καὶ ἐν τοῖς γενείοις· λύρα δὲ ἔρριπται πρὸς τοῖς ποσί, κατεαγότες αὐτῆς οἱ πήχεις καὶ αἱ χορδαὶ κατερρωγυῖαι). Im helikonischen Musenhaine stand sein Bild in gleicher Situation (Paus. IX, 30, 2: Θάμυριν μὲν αὐτόν τε ἤδη τυφλὸν καὶ λύρας κατεαγυίας ἐφαπτόμενον). Aus Sophokles' Tragödie Thamyras sind wahrscheinlich die bei Plut. cohib. ira 455 D aufbewahrten Verse: ῥηγνὺς χρυσόδετον κέρας, ῥηγνὺς ἁρμονίαν χρυσοτόνον λύρας. Nach dieser Stelle sind wahrscheinlich zwei Vasen gearbeitet, welche in den Mon. Inst. II, 23 und VIII, 43 abgebildet sind; die erstere trägt Namenbeischriften, das andre Bild zeigt aufser zwei Musen noch die Figur einer Greisin und ist unerklärt (vgl. Annal. Inst. 1867 p. 363 ff.). Wie der Maler Theon den von Plin. 35, 144 angeführten *Thamyram citharoedum* dargestellt habe, ist ungewifs; denn es gab auch eine Tradition (Paus. X, 7, 2), wonach der Sänger in dem Sängerwettstreite bei den pythischen Spielen als einer der frühesten Sieger genannt wird. Bildwerke dieses Gegenstandes fehlen; dagegen bringt ein ausgezeichnetes Vasenbild in Berlin, publiziert und erläutert von Michaelis: Thamyris und Sappho (Leipzig 1865) den mythischen



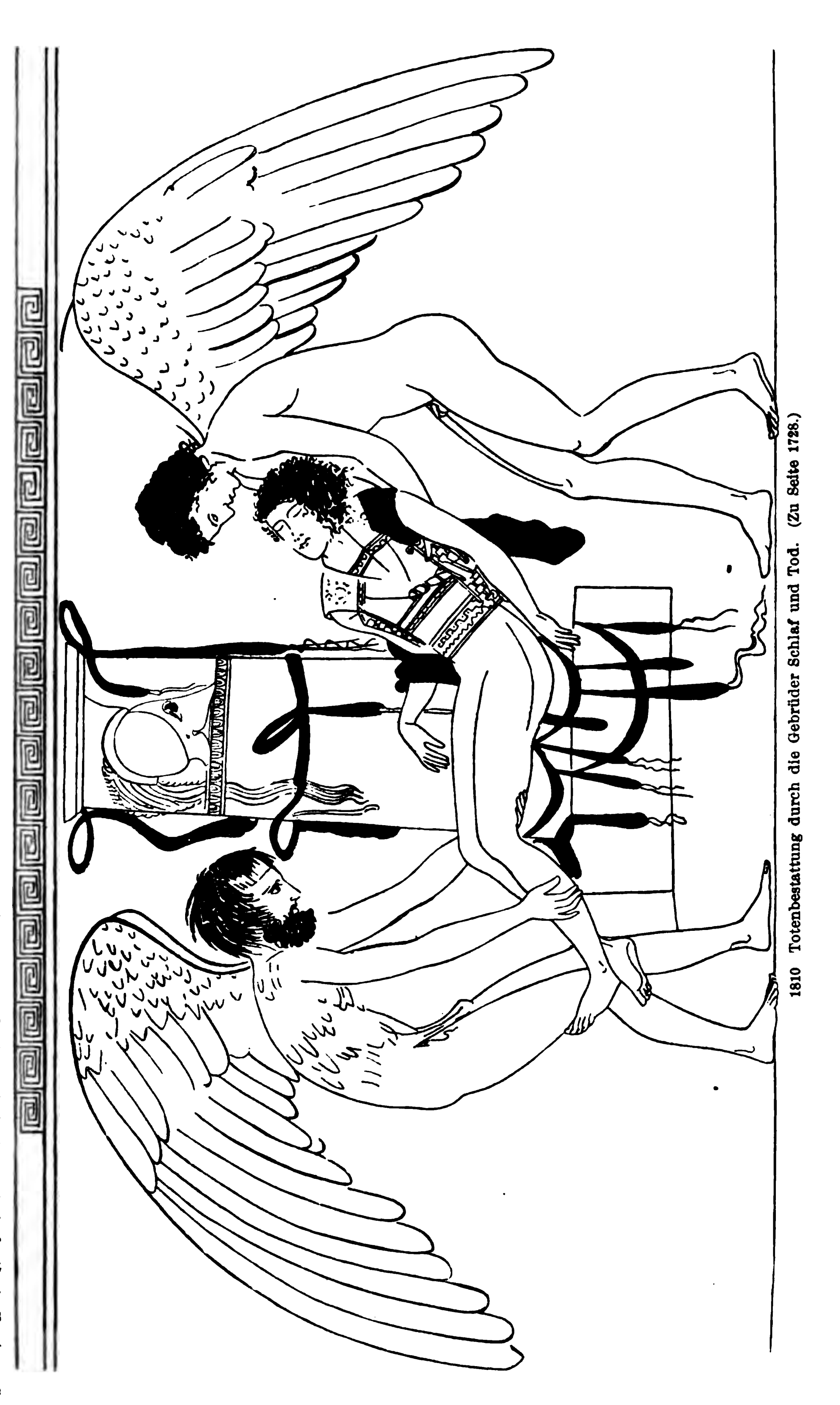
1809 Thamyris unter den Musen. (Zu Seite 1728.)

Sänger anscheinend in ideale Verbindung mit der lesbischen Dichterin Sappho. Wir geben die Abb. 1809 nach der Tafel bei Michaelis und die gedrängte Erklärung nach der angeführten Schrift. Thamyris sitzt als schöner Jüngling in blumengesticktem Festgewande, das Haupt mit Lorbeer umkränzt, mit begeistertem Blick singend, und mit goldnem Plektron die Zither schlagend. (Auf der Vase ist das Plektron sowie alle andern in der Zeichnung schraffierten Gegenstände vergoldet; also namentlich die Flügel der Eroten und die Arm- und Halsbänder der Frauen.) Rechts von ihm sitzt Sappho (die Buchstaben ΣΑΟ sind kaum anders zu deuten) mit einem Eros spielend, den sie auf der Schulter festhält. Und wer kann die ganz unten im Vordergrunde sitzende mit Schleier und Stephane geschmückte Frau anders sein, als die goldbekrönte Aphrodite? Hinter ihr lehnt, vertraulich auf Sapphos Schofs gestützt, ihre Gefährtin und Dienerin Peitho und lockt ein Vöglein von eines Eros Hand. Von den drei Eroten wird (vgl. Art. ›Eros‹) der von Aphrodite umfafste, ungeflügelte als Himeros, der mit Peitho spielende als Pothos und der auf Sapphos Schulter als der eigentliche Eros zu benennen sein. Thamyris singt also verzückt Liebeslieder, deren Wiederhall in den Bruchstücken der lesbischen Dichterin uns vorliegt; sie ist seine Schülerin und ist hier in den Kreis der Musen aufgenommen, als deren Genossin das Altertum sie gern dachte. Thamyris selbst kann natürlich hier nicht als der Musen frevelnder Gegner aufgefafst sein; nach ihren Blicken und Bewegungen zu urteilen, hören sie ihm mit Begeisterung zu. Über die Fünfzahl und die Attribute vgl. Art. ›Musen‹. Nur dafs Apollon, mit Namen bezeichnet und durch Lorbeer im Haare und den Zweig kenntlich, abgewendet von dem Sänger steht, könnte an der Deutung des Ganzen irre machen, wenn nicht alles andre so deutlich wäre und so zusammenstimmte. Der Erfinder des Gemäldes dachte sich die Musen unter Führung des Apollon bei Thamyris zu Gast, wie sie ehemals den Hesiodos am Helikon unter seinen Schafen besuchten (Hes Theog. 22); eine Vorstellung, die so vulgär wurde, dafs selbst der Dichter der Batrachomyomachie beginnt: ἀρχόμενος πρῶτον Μουσῶν χορὸν ἐξ Ἑλικῶνος ἐλθεῖν εἰς ἐμὸν ἦτορ ἐπεύχομαι εἵνεκ' ἀοιδῆς. Wer weifs, ob nicht ein Gedicht der Sappho selbst zu der reizenden und schön ausgeführten Komposition den Anlafs gegeben hat? [Bm]

Thanatos, der Todesgott. Nachdem G. E. Lessing in der Abhandlung: Wie die Alten den Tod gebildet (Berlin 1769; abgedruckt Werke herausgeg. Lachmann VIII, 210—263) gegen Klotz nachgewiesen, dafs der Tod bei den Griechen und Römern nicht unter dem Bilde eines Skeletes gedacht wurde und dafs Skelete, wo sie vorkommen, nichts weiter als Knochengerippe verstorbener Menschen sind (vgl. Olfers, Grab in Cumä. Berlin 1831), dabei aber behauptet, dafs die mit gekreuzten Beinen stehende und die gesenkte Fackel auslöschende Figur eines Eros (s. Art. S. 504) den Tod in euphemistischer Weise symbolisiere, will sein Namensvetter Julius Lessing in einer Bonner Dissertation 1866 weder diese noch überhaupt eine Darstellung des Todesgottes als solchen gelten lassen und ist geneigt, ihm die mythologische Persönlichkeit abzusprechen. Letzterem Gedanken sich anschliefsend, stellt Robert (Thanatos, Berl. Winckelmannsprogr. 39; vgl. Bild und Lied S. 105 ff.) den Satz auf, dafs die Person des Todesgottes aus der Dichtung Homers entsprossen sei, wo Sarpedons Leiche von den Brüdern Schlaf und Tod ins Heimatland entführt wird (vgl ›Ilias‹ S. 727 mit Abb. 781 und ›Memnon‹ S. 922). Dem gegenüber betont Brunn (Troische Misc. III, 191 ff.), dafs die Übertragung jener ganz zufälligen dichterischen Erfindung auf die Darstellungen attischer Grabvasen (welche von Robert selbst publiziert sind, wovon unten mehr) bedenklich sei, und führt des näheren aus, wie Thanatos, der in Euripides' Alkestis auf die Bühne trat, in der Volksvorstellung als persönlicher Dämon ›der Bestattung und Grablegung‹, der ›Gruft‹ fortwährend lebte und bei Aischylos und Sophokles in vielfachen Anrufungen ›nicht gerade als ethisches Wesen, sondern als Vertreter des Sterbens, des physischen Vorganges und zugleich auch des Erlösens vom Leben‹ zu fassen sei. Aus diesem Leben im Volksbewufstsein erklärt es sich, dafs der Tod in der reflektierenden Poesie Hesiods (Theog. 758 ff. 755. 212) als Sohn der Nacht eine Rolle spielt und wiederum als Bruder des Schlafes. An der Lade des Kypselos war die Nacht mit ihren beiden Söhnen abgebildet: sie hielt auf ihrer rechten Hand einen schlafenden Knaben von weifser Farbe empor, auf der linken einen Knaben von schwarzer Farbe, der einem Schlafenden glich, dessen beide Füfse aber übereinander geschlagen (nach Anderen: verdreht) waren (Paus. V, 18, 1: ἀμφοτέρους διεστραμμένους τοὺς πόδας). Pausanias, der diese Beschreibung gibt, bemerkt, man würde auch ohne die Inschriften wissen, wer gemeint sei. Vgl. Blümner zu Lessings Laokoon [2] S. 574—578.

Aus der Epoche der gereiften Kunst aber zeigen uns nun, wie schon erwähnt, mehrere attische Grabvasen (λήκυθοι) in flüchtig scheinender, aber höchst genialer Farbenzeichnung Darstellungen der Grablegung von Verstorbenen (auch Frauen) durch zwei Flügelgestalten, welche die Verselbständigung der Gottheiten des Schlafes und des Todes als sanfter Leichenträger in unerreichter Weise vorführen. Wir geben eine derselben in Abb. 1810, nach Robert, Thanatos Taf. 2, und wiederholen dessen Beschreibung. In der Mitte erhebt sich die Grabsäule (στήλη) auf einem Untersatze von zwei Stufen, behängt mit

(roten) Wollenbinden, und oben mit einem korinthischen Helme geschmückt, der aufgemalt zu denken ist. Ein toter jugendlicher Krieger, bartlos, mit langen Locken, trägt einen (goldgelb gemalten) Panzer, dessen reiche Verzierung sehr genau wiedergegeben ist, darüber eine (rote) Chlamys, die über die linke Schulter und den rechten Arm herabfällt. ›Von den geflügelten Trägern ist der links bärtig und mit langem struppigen Haar gemalt, das ihm in Stirn und Wangen fällt und zusammen mit der Stirnfalte und dem stieren Blick dem Antlitz einen herben Ausdruck gibt; der Körper ist nackt, doch scheint der Oberkörper mit kleinen rötlich gemalten Flaumfedern bedeckt gewesen zu sein. Der unbärtige Träger hat lockiges Haar und graue Schulterflügel; er ist sicher ganz nackt; aber während der Körper des bärtigen Trägers und der des Toten einfach mit brauner Firnifsfarbe umrissen sind, ohne dafs von Bemalung der nackten Teile eine Spur zu finden wäre, ist der Körper des jugendlichen Trägers mit einer braunroten Farbe ganz bemalt.‹ Man vergleiche die



1810 Totenbestattung durch die Gebrüder Schlaf und Tod. (Zu Seite 1728.)

schon citierte Grablegung des Memnon (Abb. 781), wo Schlaf und Tod als Zwillingsbrüder und unbärtige Jünglinge erscheinen, während hier der Tod als ernster bärtiger Mann gezeichnet ist, genau übereinstimmend mit der Schilderung des Sokratikers Eukleides von Megara (bei Stob. Floril. VI, 65: ἔστι δ' ὁ μὲν ὕπνος νεώτερος καὶ μειρακιώδης δαίμων, εὔπειστος καὶ ῥᾴδιος ἀποφυγεῖν· ὁ δὲ ἕτερος οὗτος πολιὸς καὶ γέρων, ἐν τοῖς πρεςβυτέροις τῶν ἀνθρώπων μάλιστα ἐμπεφυκώς, ἄσπειστος καὶ ἀπαραίτητος). Weshalb aber hier der jüngere Schlaf mit dunklerer Farbe bemalt ist, bleibt unerklärt.

In der Alkestis des Euripides betritt der leibhaftige Todesgott die Bühne; wahrscheinlich nicht zum ersten Male. Sein Kostüm wird nicht näher beschrieben; ob er ein schwarzes Gewand trug oder schwarze Flügel hatte (μελάμπεπλος V. 843, vielleicht zu ändern in μελάμπτερος; auch bei den Römern *Mors atris circumvolat alis* Hor. Sat. II, 1, 58), ist nicht zu entscheiden; doch trug er ein Schwert, um sein Opfer durch Abschneiden der Stirnlocke zu weihen (V. 73; vgl. Serv. Verg. Aen. IV, 694). Nach einer geistreichen Vermutung von Robert (Thanatos S. 36 ff.) wäre diese Figur und Scene, mit künstlerischer Freiheit ins Plastische übertragen, auf der skulpierten Säule des Tempels zu Ephesos dargestellt, welche unter »Baukunst« oben S. 281 Abb. 281 zum Teil wiedergegeben ist. Der mit mächtigen Adlerflügeln versehene Thanatos (links, nur zur Hälfte sichtbar), welchem das Schwert an der Seite hängt, mit schwermütigem Gesichtsausdruck, wendet den Blick zu einer rechts stehenden Frau (deren Kopf fehlt), welcher er mit aufgezogenem linken Arme zugleich einen Wink zu geben scheint, dafs sie ihm folgen möge. Alkestis steht noch ruhig da, schickt sich aber zum Weggehen an, wobei der durch Heroldstab und Chlamys deutlich charakterisierte Hermes, aufwärts blickend, ihr folgen wird. Hinter diesem erkennt Robert in einer stehenden und einer sitzenden Gestalt (beide auf unserem Bilde der Rundung halber nicht mehr sichtbar) Persephone und Hades, sowie in dem links von Thanatos erhaltenen Bruchstücke Herakles. »Der vom Künstler dargestellte Moment ist dieser: Pluton hat eben von Persephone erweicht den Seelenführer Hermes abgeschickt, um die Alkestis zurückzuführen; Hermes schreitet auf Alkestis zu, die sich zum Weggehen durch Feststecken des Oberkleides anschickt und dankbar zu Persephone zurückblickt. Thanatos gibt Alkestis durch einen Wink die Erlaubnis, an ihm vorbei zur Oberwelt zurückzukehren; er entläfst sie aus seiner Macht; sein Schwert steckt in der Scheide, denn es gilt nicht die Locke eines Sterbenden den Unterirdischen zu weihen. Neben dem besiegten Thanatos steht ruhig und trotzig Herakles, auf Alkestis und Hermes wartend.« Vgl. Plat. Symp. 179 c.

Wir fügen hier in Abb. 1811 (nach Photographie vom Originale) die berühmte Gruppe von San Ildefonso in der Nähe von Madrid bei, obwohl in deren Erklärung die Gelehrten weit auseinander gehen und die Hierhergehörigkeit des Bildwerkes höchstens wahrscheinlich ist. Abgesehen von älteren ganz unhaltbaren Benennungen wurde die Gruppe als Kastor und Pollux bezeichnet, oder als Antinoos, der sich opfern will, mit dem Genius des Kaisers Hadrian (vgl. oben S. 85, so nach Friederichs, Bausteine I S. 461); oder als Narkissos (Wieseler, A. Denkm. II, 879). Die Beziehung der beiden Hauptfiguren auf Schlaf und Tod sprach zuerst »aber nur als einen Vorschlag« G. E. Lessing aus (a. a. O. S. 235). Welcker, der diese Deutung annimmt und begründet (A. Denkm. I, 375 ff.), will dieselbe noch näher dahin bestimmen, dafs in dem Fackelträger »der Tod unter dem Bilde des Verbrennens der Toten« dargestellt sei, indem er auf die Sitte hinweist, dafs bei der Leichenfeier die Angehörigen die Fackel an Altären anzündeten und mit abgewandtem Gesichte den Holzstofs in Brand setzten (Verg. Aen. VI, 224: *aversi tenuere facem;* vgl. Art. »Bestattung« oben S. 311). Der Todesgott will also die Fackel hier nicht auslöschen, wofür auch der Altar ungeeignet wäre. Auf dem hinteren Postamente steht die gewöhnliche kleine Figur der Aphrodite als Todesgöttin, bei den Römern Libitina, mit ihrem Attribute des Granatapfels. Dagegen ist die Bekränzung beider Jünglinge mit Lorbeer auffallend, und die Stellung des »Schlafes«, in dessen rechter (ergänzter) Hand ein Attribut vermifst wird, ist genau der des Apollon Sauroktonos nachgebildet. Die Unbestimmtheit der wohl ohne Zweifel allegorischen Darstellung überhaupt und das Kopieren verschiedener Stile und Motive in den drei Figuren legen sicheres Zeugnis dafür ab, dafs die Gruppe frühestens in der Zeit der sog. attischen Renaissance (s. oben S. 320) entstanden ist. In neuester Zeit nimmt man die Figur links für Antinoos (mit welchem allerdings unleugbare Ähnlichkeit stattfindet, vgl. oben Abb. 89 S. 85) und will aufserdem wegen der starken, nicht mehr sicher zu stellenden Ergänzungen vermuten, die Gruppe möge erst in moderner Zeit aus den Trümmern verschiedener antiker Werke zusammengesetzt sein.[?]« Wolters Berliner Gipsabgüsse N. 1665. [Bm]

Theatergebäude. Nachdem über die Beschaffenheit des Theatergebäudes bei den Alten eine im wesentlichsten übereinstimmende Meinung während der letzten Dezennien gegolten hat, ist ganz neuerdings die Frage nach der Skene der Griechen wieder eine offene geworden. Zunächst hatte J. Höpken (de theatro attico saeculi a. Chr. quinti, 1884) die von Vitruv und Pollux überlieferte und allgemein angenommene Lehre, dafs im griechischen Theater der Chor in der Orchestra, die Schauspieler auf einer

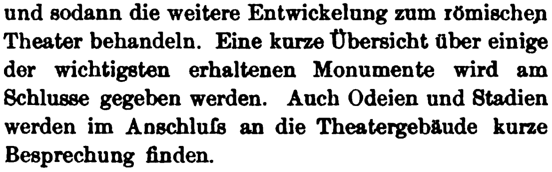


1811 Die sog. Gruppe von Ildefonso. (Zu Seite 1730.)

dahinter gelegenen, schmalen, erhöhten Bühne gespielt hätten, in Zweifel gezogen, gestützt vornehmlich auf Gründe, die den Dramen selbst entnommen waren. Sodann hat, seit die griechische archäologische Gesellschaft die Ausgrabung des Theaters zu Epidauros unternommen und den Architekten Dörpfeld mit der Aufnahme der Pläne beauftragt hat, der letztere eingehende Untersuchungen an diesem und anderen Theatergebäuden angestellt, wozu namentlich die vom deutschen archäologischen Institut bewirkten Weitergrabungen am Dionysos-Theater zu Athen Anlafs boten. Diese einschneidenden Untersuchungen haben zu dem Hauptergebnis geführt, dafs im griechischen Theater bis in römische Zeit hinein kein Logeion, keine erhöhte Bühne vorhanden war, mithin auch keine räumliche Trennung von Chor und Schauspielern, dafs vielmehr erst die römische Zeit Logeien kennt. Da es völlig unfruchtbar wäre, gegenwärtig eine Schilderung der Theaterbauten und ihrer Entwickelung zu versuchen ohne Berücksichtigung dieser Untersuchungsergebnisse, eine zusammenfassende Veröffentlichung derselben aber noch nicht erfolgt ist[1]), so machen wir nachstehend von Dörpfelds bereitwillig erteilter Ermächtigung Gebrauch, hier vorgreifend einige der Resultate dieser Untersuchungen zu verwerten. Auf die zu erwartende Publikation mufs dabei um so mehr hingewiesen werden, als an dieser Stelle eine so umfassende Begründung nicht gegeben werden kann, wie sie für Sätze verlangt wird, die sich soweit vom Boden der bisherigen Untersuchung entfernen.

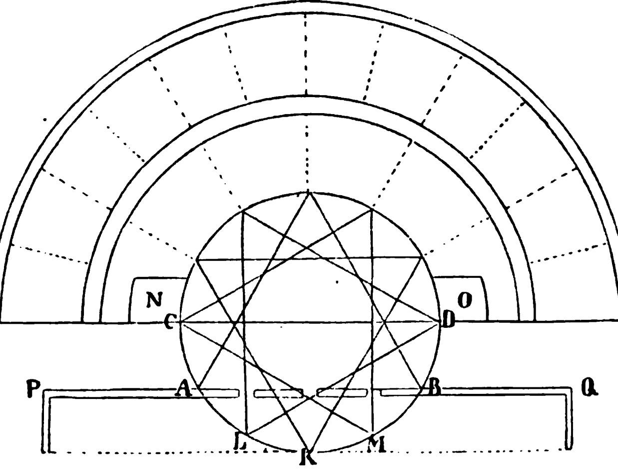
Wir werden im Folgenden, von der Vitruv'schen Konstruktion des griechischen und römischen Theaters ausgehend, eine kurze Übersicht über die Entwickelungsstadien des griechischen Theaters geben, bei der Schilderung der hervorragendsten Monumente die einzelnen Teile desselben genauer besprechen

[1]) Die Publikation ist demnächst in den Schriften des Kais. deutschen arch. Instituts zu erwarten. Einzelne Notizen finden sich in A. Müllers Lehrbuch der griech. Bühnenaltertümer, sowie in den kurzen Ausgrabungsberichten in den Athenischen ›Mitteilungen‹.



und sodann die weitere Entwickelung zum römischen Theater behandeln. Eine kurze Übersicht über einige der wichtigsten erhaltenen Monumente wird am Schlusse gegeben werden. Auch Odeien und Stadien werden im Anschlufs an die Theatergebäude kurze Besprechung finden.

Eine genaue Anweisung zur Konstruktion des römischen und griechischen Theaters überliefert uns Vitruv (Lib. V, Cap. VI). Er gibt schematische Regeln, deren Allgemeingültigkeit er selbst durch die Bemerkung einschränkt, dem Baukünstler bleibe Freiheit, in einzelnen Dingen von diesen Regeln abzuweichen. Vitruv entnimmt seine Anschauung dem römischen Theater seiner Zeit; sicherlich haben ihm auch litterarische Nachrichten, Beschreibungen oder Pläne von griechischen Theatern römischer Zeit vorgelegen. Er beginnt mit der Schilderung des römischen Theaters, für dessen Planbildung er folgende Anweisungen gibt, welche durch Abb. 1812 erläutert werden.



1812 Vitruvs römisches Theater.

In den Grundkreis zeichne man vier gleichseitige Dreiecke ein, deren Ecken sich in gleichmäfsigen Abständen auf der Peripherie verteilen. Eine dieser Dreiecksseiten *AB* nehme man als Vorderwand des Bühnengebäudes (*scaenae frons*) an, hierzu lege man eine Parallele *CD* durch den Mittelpunkt, welche die Grenze zwischen dem Bühnengerüst *(pulpitum)* und der Orchestra bestimmt. Die auf dem Umfang des Orchestra-Halbkreises liegenden Dreiecksecken bezeichnen die Ausgangspunkte für die Treppen (*scalae*), diese laufen auf den Mittelpunkt gerichtet bis zum ersten Umgang *(praecinctio)* und teilen die konzentrisch geführten Sitzreihen bis hierher in sechs Keile *(cunei)*, darüber hinaus wird noch je eine Zwischentreppe eingelegt. Von den fünf übrigen Teilpunkten bezeichnen die drei mittleren, *L*, *K*, *M*, die Lage von drei Thüren, welche in der scaenae frons diesen Punkten gegenüber liegen, in der Mitte die Königsthür, zu beiden Seiten die Gastthüren. Die beiden letzten Teilpunkte *A* und *B* sind auf die Durchgänge an den Kulissen hin gerichtet *(extremi duo spectabunt itinera versurarum)*. Wo pulpitum und der die Orchestra begrenzende Halbkreis zusammenstofsen, werden zu der letzteren Eingänge angelegt, die als gewölbte Korridore unter den oberen Sitzreihen hindurch führen. Von den untersten Reihen

wird zu diesem Zwecke beiderseits ein Stück ausgeschnitten, *N* und *O*. Die Erhebung des Pulpitum über die Orchestra soll nicht mehr als 5 Fufs betragen.

Das Theater der Griechen zeigt nach Vitruv eine von derjenigen des römischen Theaters sehr abweichende Konstruktion (s. Abb. 1813). Es werden nämlich in den Grundkreis vier Quadrate eingeschrieben, deren Ecken sich wiederum in gleichen Abständen auf der Peripherie verteilen. Eine dieser Quadratseiten wird als Ende des Proskenions (*finitio proscaenii, ab)* angenommen. Eine Parallele hierzu, welche den Kreis tangiert, *cd*, ergibt die *scaenae frons* (die Vorderwand des Bühnengebäudes). Eine weitere Parallele durch den Mittelpunkt des Grundkreises schneidet die Peripherie in zwei Punkten, *e* und *f*, den beiden *cornua hemicyclii* Um jeden dieser Punkte wird mit dem ganzen Durchmesser als Radius ein Kreis in der Richtung nach dem Proskenion geschlagen. Durch diese Konstruktion aus drei Mittelpunkten erweitert sich die Orchestra in ihrem der Bühne nahegelegenen Teile und erhält eine hufeisenförmige Gestalt. Die Höhe des Bühnengerüstes *(pulpitum)* soll nicht weniger als 10 und nicht mehr als 12 Fufs betragen. Die Griechen nennen dasselbe Logeion, ›*ideo quod eo tragici et comici actores in scaena peragunt, reliqui autem artifices suas per orchestram praestant actiones*‹.

1813 Vitruvs griechisches Theater.

Als weiteres wesentliches Konstruktionsglied lernen wir aus litterarischer Überlieferung noch die von Pollux erwähnte Treppe zur Verbindung von Orchestra und Bühnengerüst kennen.

Wenn für das römische Theater auch im allgemeinen die Angaben Vitruvs mit dem Befund an den Monumenten übereinstimmen, so wird für das Theater griechischer Zeit doch eine gleiche Bestätigung der litterarischen Überlieferung durch die Bauten selbst vermifst. Das liegt zum Teil an dem jetzigen veränderten Zustand der Monumente. Unter der reichen Zahl derjenigen in Resten erhaltenen Theatergebäude, deren erste Anlage nach litterarischen Zeugnissen in griechischer Zeit erfolgt ist, konnte bisher nur bei verschwindend wenigen überhaupt eine sichere Spur dieser frühsten Anlage nachgewiesen werden. Erdbeben und Zerstörungen, natürlicher Zerfall und Verschüttung, wechselnder Geschmack und wechselnde Bedürfnisse, sie alle vereinigten sich, um die älteren Spuren zu verwischen, oder sie ganz unsern Blicken zu entziehen. Die Berichte älterer und neuerer Forscher konstatieren meist die Thatsache, dafs Veränderungen und Umbauten vorgekommen sind — eine erschöpfende baugeschichtliche Untersuchung wird fast überall vermifst. Die **Bühnengebäude**, von welchen Reste erhalten sind, stammen fast sämmtlich aus römischer Zeit und vermögen uns über den baulichen Bestand des griechischen Theaters nicht zu belehren. Die wenigen Monumente aber, bei welchen Reste des griechischen Bühnengebäudes erhalten und erkannt sind, stimmen mit Vitruvs Beschreibung des griechischen Theaters nicht zusammen, denn sie zeigen mit Sicherheit, dafs in älterer Zeit eine Bühne, wie sie Vitruv schildert, nicht existiert hat, dafs mithin auch eine Trennung von Schauspielern und Chor, wobei für jene die erhöhte Bühne, für diesen die Orchestra als Spielplatz galt, nicht Statt hatte. Vitruv zeichnet zwar einen den Linien nach richtigen Grundrifs (Abb. 1813), erklärt ihn aber falsch, indem er den Raum zwischen *gh* und *cd* für eine erhöhte Bühne und *gh* für die Vorderwand derselben ansieht, während *gh* faktisch die vor das Bühnengebäude vorgesetzte Dekorationswand, das ›Proskenion‹ ist. Auf diesen Punkt, die Nichtexistenz der griechischen ›Bühne‹, ist bei Besprechung der wichtigsten alten Monumente näher einzugehen.

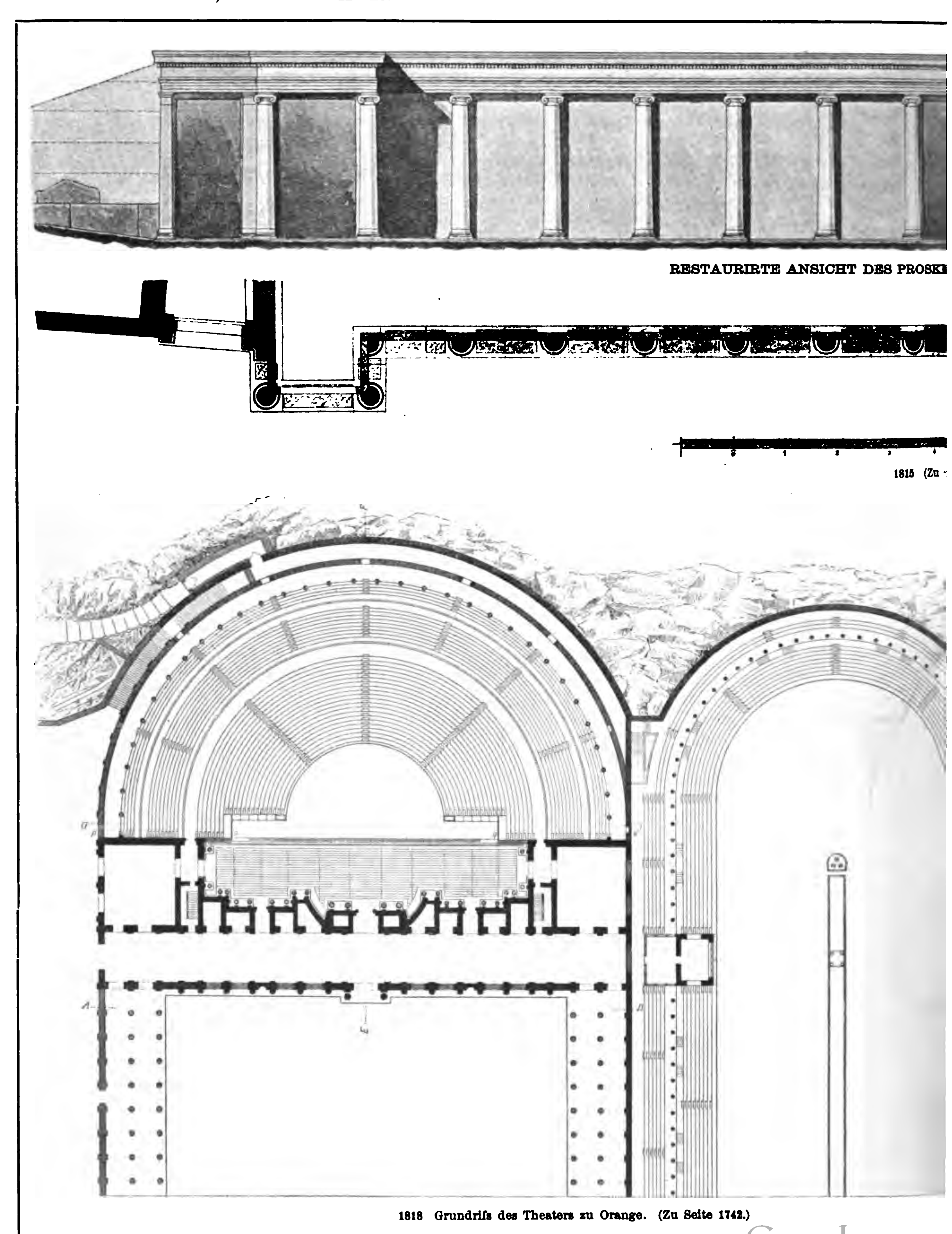
Das Schauspiel entwickelte sich aus den Kostümtänzen, welche zu Ehren des Dionysos aufgeführt wurden, anfänglich von der ganzen Festteilnehmerschaft, während später nur ein Teil des Publikums, die Choreuten, am Tanze beteiligt ist und die übrigen sich zuschauend im Kreise um die Tänzer aufstellen. So wird der kreisförmige Tanzplatz zur ersten Stätte der Darstellung. Und als er es geworden, da wird man ihn bald gegen den Raum, welchen die Zuschauer einnahmen, auch durch äufsere Zeichen, eine Einfassung mit Steinen und eine Ebenung des Platzes selbst herausgehoben haben. So erhält die Orchestra, in deren Mitte der Altar sich befindet, ihre einfachste architektonische Gestaltung. Es wird berichtet, dafs sodann zunächst ein einzelner Choreut

einen in der Orchestra befindlichen ein wenig erhöhten Platz bestieg und von hier in Wechselrede mit dem Chor sprach. Dem Thespis wird die Aufstellung des ersten eigentlichen Schauspielers zugeschrieben. Dieser sprach zunächst gleichfalls von etwas erhöhter Stelle, der Thymele, mag diese nun ein besonderes Gerüst, mag es der Standplatz vor dem Altar selbst gewesen sein, der diesen Namen erhielt. Auch die Musiker fanden an etwas erhöhter Stelle, vielleicht gleichfalls vor dem Altare ihren Platz. ›War der kreisrunde Tanzplatz gegeben, so lag nichts näher, als den Sprecher durch die Tänzer umkreisen zu lassen, und mindestens eine Nöthigung, die Anlage des Tanzplatzes von Grund aus zu ändern, lag nicht vor. Dazu kam es erst, als der zweite Schauspieler auftrat, als eine Handlung dargestellt ward, also durch Aischylos, um die Zeit der Marathonschlacht‹. Sobald das Spiel eine Handlung zur Anschauung brachte, ergab es sich von selbst, dafs die Sprechenden und Handelnden sich mehr nach einer Richtung wendeten, dafs die Zuschauer demgemäfs sich nach dieser Seite zusammendrängten und nicht mehr den vollen Kreis einnahmen. Gleichzeitig mufste das Bedürfnis auftreten, der Handlung einen, wenn auch zuerst nur angedeuteten, Hintergrund zu geben. Das Zelt oder die Bude der Schauspieler bezeichnet die Lage und den ersten Bestand des Spielhintergrundes. In raschem Fortschritt kommt man bald dahin, die gewifs kunstlos genug aufgeschlagene Schauspielerbude durch eine Bretterwand zu verdecken, welche mit einer Thür für das Auf- und Abtreten der Schauspieler versehen ist und die Wand eines Hauses vorstellt. Damit hat das Zelt, die σκηνή, sein προσκήνιον, das was vor dem Zelte liegt, die Dekoration erhalten. Diese Wand selbst konnte dekoriert werden — und wir wissen, dafs wenigstens zur Zeit des Sophokles die σκηνογραφία aufkam — man konnte aber auch je nach Bedürfnis vor ihr weitere Dekoration aufbauen. Ein wesentlicher Schritt weiter geschieht erst, als ein massives Bühnengebäude errichtet wird, ein fester Bau, mit einfacher, der Orchestra zugekehrter Front, vor welche die bewegliche Dekoration vorgesetzt wird. Das ist der bauliche Zustand des Bühnengebäudes, für welchen wir das erste gesicherte Beispiel im Lykurgischen Dionysos-Theater ums Jahr 330 v. Chr. haben. Diese temporäre hölzerne Dekoration wird schliefslich in Stein übersetzt; feste, säulengeschmückte Proskenien, ›Dekorationswände‹ werden vor das Bühnengebäude vorgebaut Diese Epoche in der Entwickelung des griechischen Theaters wird beispielsweise durch die in neuester Zeit bekannt gewordenen Proskenien von Epidauros (Abb. 1814 auf S. 1735 und Abb. 1815 auf Taf. LXV), Oropos und Assos vertreten, und Bauten dieser Art müssen auch Vitruv bekannt gewesen sein. Schon aus der frühsten Zeit, als es nur den kreisförmigen Tanzplatz gab, wird von hölzernen Gerüsten, ἴκρια, für die Zuschauer berichtet, konzentrisch die Orchestra umziehenden hölzernen Sitzbänken, die man zum Zwecke der Spiele aufbaute und später wieder abbrach. Erst aus späterer Zeit sind steinerne Zuschauerräume, d. h. an natürlichen Bergabhängen angelegte Sitzreihen mit einem Belag von steinernen Sitzplatten bezeugt. Aber wenn wir derartige monumental ausgestattete Zuschauerräume auch erst aus dem 4. Jahrh. kennen, wird man doch annehmen dürfen, dafs man schon früher, wo man einen ebenen Platz an Hügelhänge gelehnt in der Nähe des Festorts vorfand, sich die Gunst der natürlichen Lage zu Nutze gemacht und durch geringe Nacharbeit einen geeigneten Raum geschaffen hat, welcher der Zuschauerrunde Sitzplätze bot. Die letzteren selbst wurden dann als hölzerne Bänke konstruirt. Nachdem erst ein Anstofs hierzu gegeben war, wurden naturgemäfs die steinernen Theater allgemein, wenn sich auch die ἴκρια noch in solchen Fällen gehalten haben werden, wo das Spiel sich durch Tradition an einen Platz in der Ebene gebunden hatte.

Mit der Einführung des zweiten Schauspielers, dem bald der dritte folgt, und überhaupt mit der Darstellung einer Handlung, welche ein häufiges Auf- und Abtreten der Agierenden erforderlich machte, mufste der erhöhte Standplatz für den Darsteller schwinden, höchstens, wenn der Schauspieler eine längere Rede zu halten hatte, konnte er noch einmal eine Stufe oder ein Podium betreten. Als Ersatz für dieses tritt dann der Kothurn ein. Den Schauspielern wird durch den Kothurn ein bewegliches Gerüst unter die Füfse gegeben, das ihnen Bewegungsfreiheit gestattet, sie aber noch über den sie umgebenden Chor heraushebt. Das Publikum ist sowohl auf den ἴκρια, wie auf den steinernen Sitzplätzen in ansteigenden Rängen geordnet, so dafs es die ganze Orchestra übersehen kann.

Die Betrachtung der Monumente wird im Einzelnen diese allgemeine Übersicht erläutern.

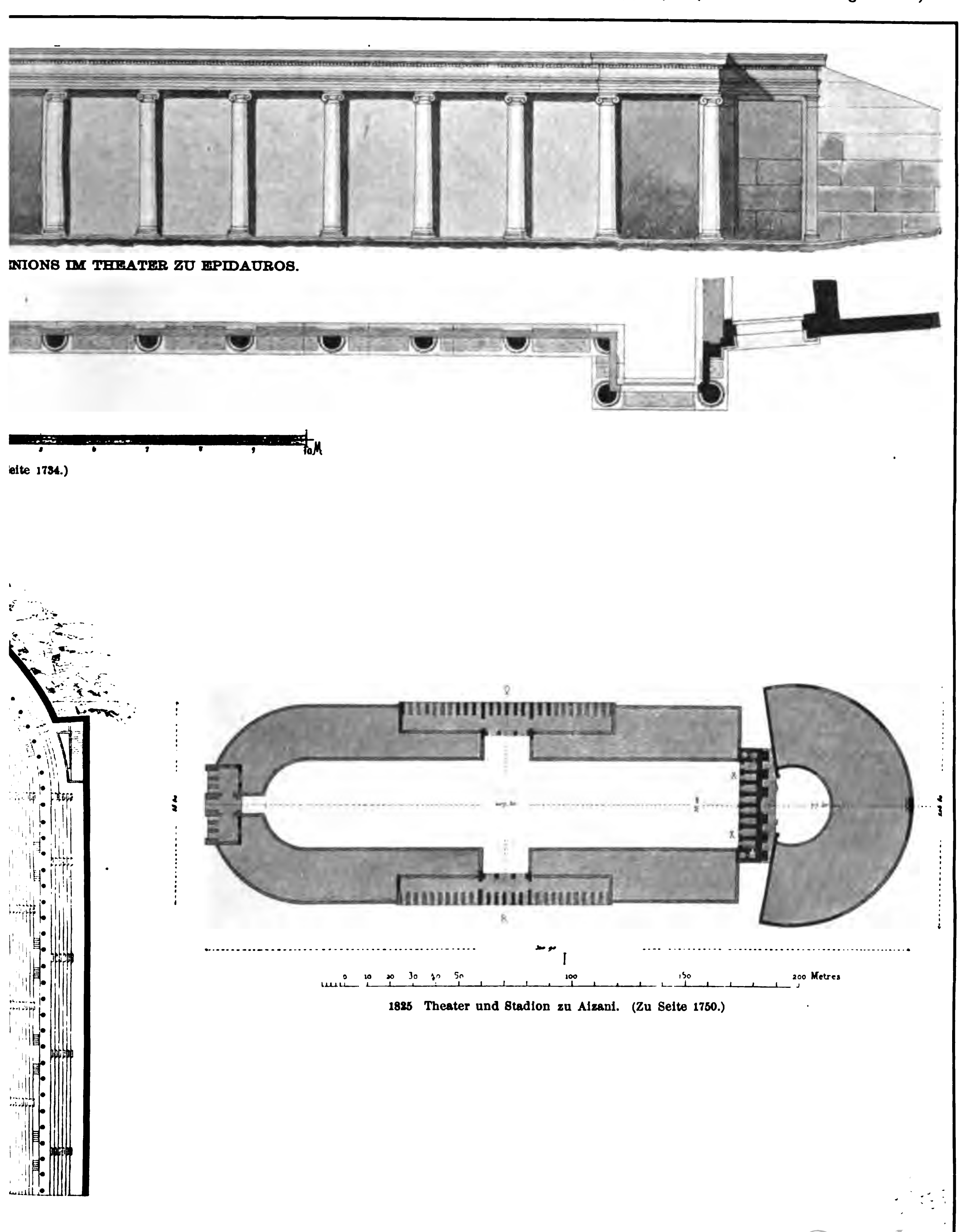
Die Tradition knüpft die Errichtung des ältesten steinernen Theaters zu Athen, des Dionysostheaters, an den um 500 bei einem Wettstreit des Pratinas, Aeschylos und Choerilos erfolgten Zusammensturz der hölzernen Sitzreihen eines älteren Theaterbaues, dessen Stelle von einigen im Dionysosbezirk im Süden der Burg, von anderen am Markt oder in dessen Nähe gesucht wird. Ein steinernes Dionysostheater mit steinernen Sitzstufen und einem festen Bühnengebäude kennen wir erst aus Lykurgischer Zeit, doch haben die im Jahre 1886 vom Deutschen archäologischen Institut am Dionysostheater unternommenen Ausgrabungen unter den Fundamenten dieses Lykurgischen Baus Reste einer älteren Anlage zu Tage gefördert. Es fanden sich zwei ringförmige



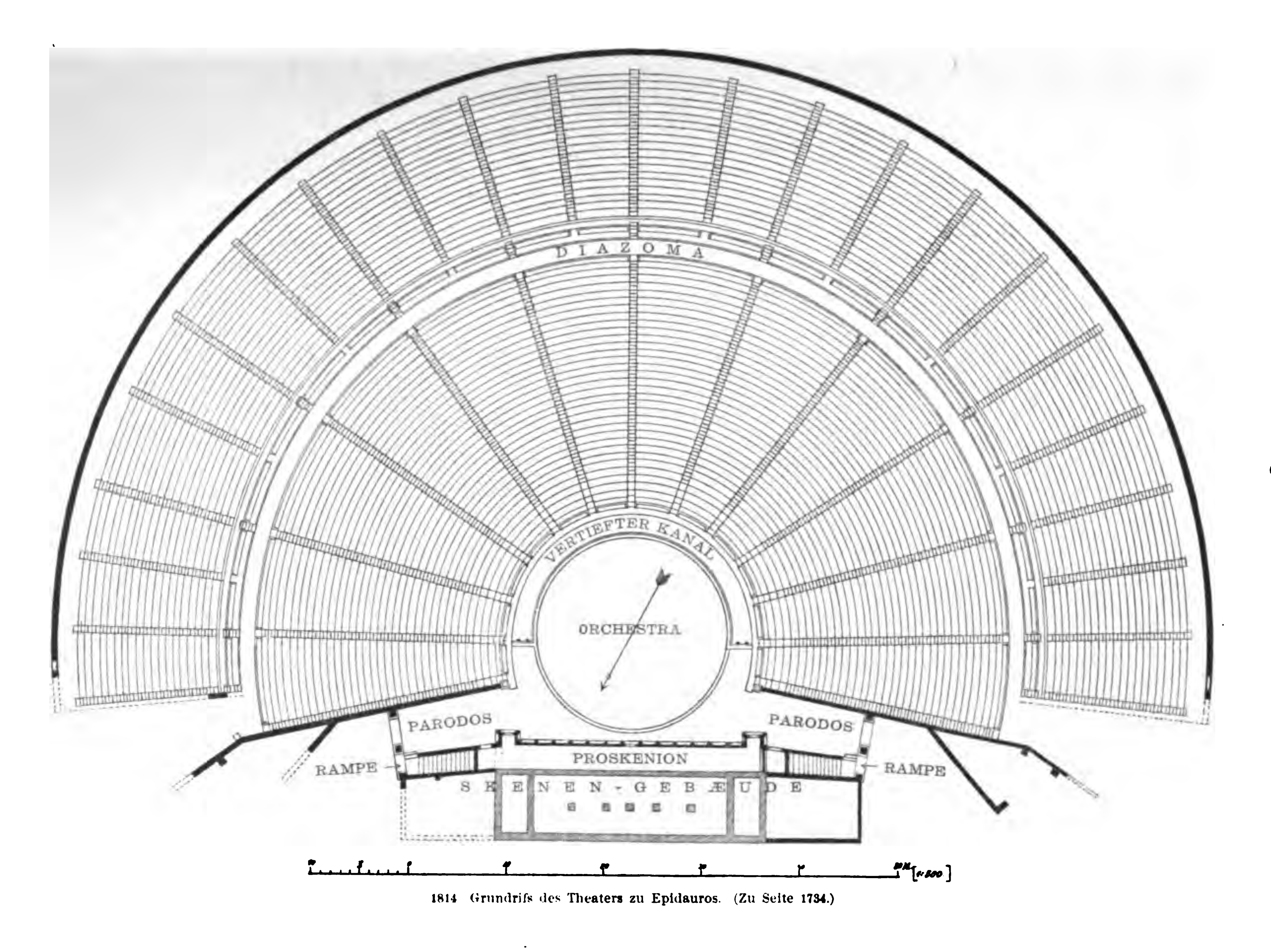
1815 (Zu

1818 Grundrifs des Theaters zu Orange. (Zu Seite 1742.)

DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.



1825 Theater und Stadion zu Aizani. (Zu Seite 1750.)

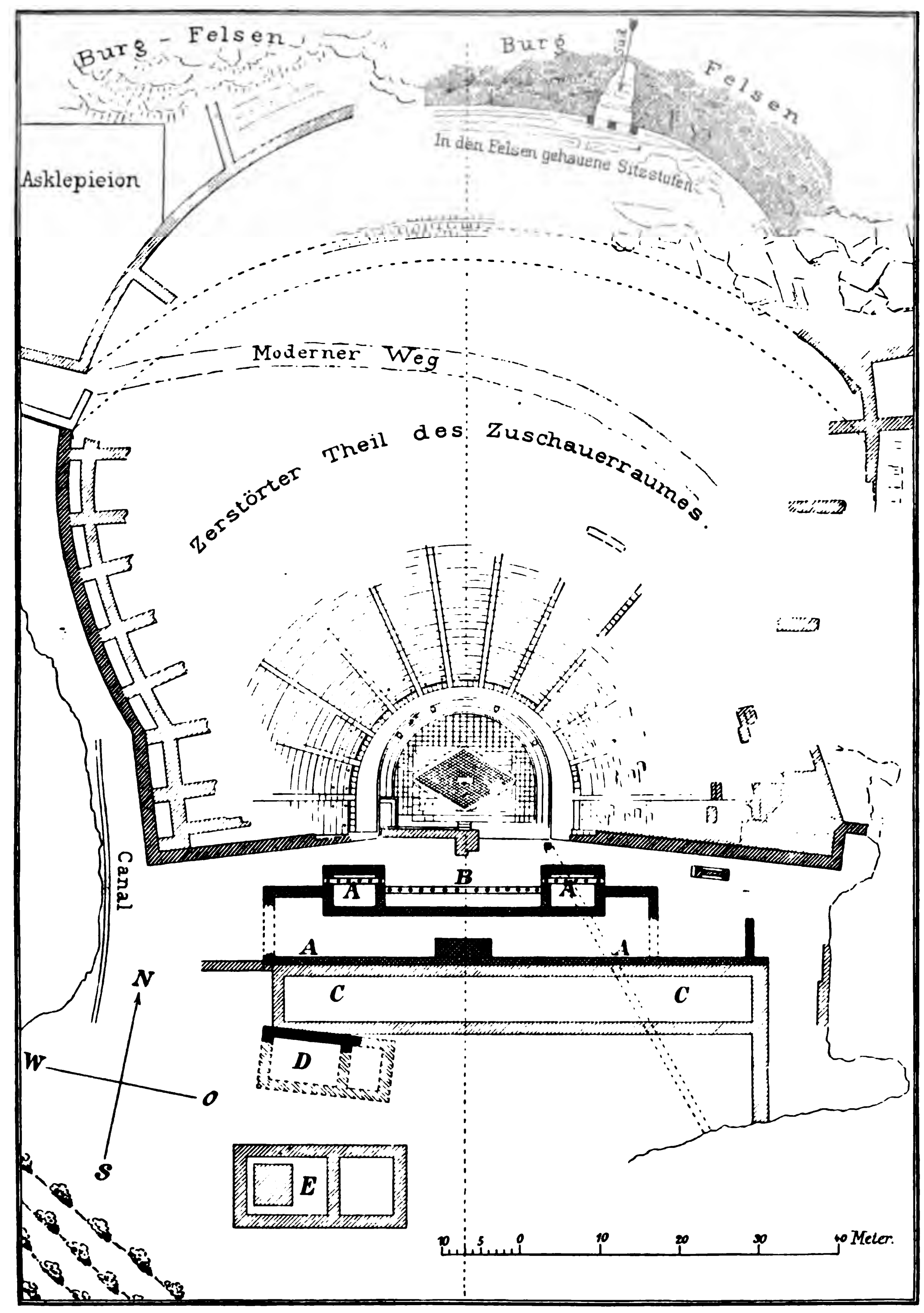


1814 Grundrifs des Theaters zu Epidauros. (Zu Seite 1734.)

Mauerstücke aus Kalksteinblöcken, welche in die Linie einer Kreisperipherie fallen und als Teile einer alten Orchestraumgrenzung angesehen werden müssen. Diese alte Orchestra lag nordöstlich von dem älteren (*D* in Abb. 1816) der beiden im Dionysosbezirk erhaltenen Tempel, nicht weit von diesem entfernt. Sie liefert uns das Bild der ältesten Anlage, des kreisförmigen Tanzplatzes vor dem Tempel. Mit Sicherheit läfst sich nur sagen, dafs Tanzplatz, wie Tempel, der Zeit vor den Perserkriegen angehören, die Baureste des letzteren weisen auf die Zeit vor Peisistratos hin. Sonst sind aus vorpersischer Zeit nur noch geringe Reste polygonaler Kalksteinmauern erhalten, die jedoch keine deutliche Beziehung zu dieser Orchestra ergeben. Ebenso läfst sich nichts darüber ermitteln, wie weit sich die Sitzreihen erstreckten. Dafs man schon Teile des Akropolis-Felsens mit für die ansteigenden Zuschauerränge verwertet hat, läfst sich mit Sicherheit annehmen. Die Sitze selbst müssen wir uns als Holzbänke vorstellen. Die ältesten erhaltenen Reste eines Skenengebäudes gehören, soweit sich aus technischen Merkmalen schliefsen läfst, bereits dem 4. Jahrhundert, also der Zeit des Lykurgos an. Es wird berichtet, dafs der Bau bereits von anderen begonnen war, Lykurgos übernimmt den angefangenen Bau. Erst durch die Ausgrabungen von 1886 ist die richtige Gestalt des Lykurgischen Skenengebäudes ermittelt und klargestellt worden, welche der alten Fundamentmauern einer und derselben Bauanlage zuzuweisen sind. Unser mit Benutzung der Ziller'schen Aufnahmen hergestellter Plan (Abb. 1816) gibt im wesentlichen den Zustand des Lykurgischen Baus an. Die Reste des Lykurgischen Bühnengebäudes sind dunkel schraffiert. Zwischen den beiden turmartigen Flügeln des alten Baus ist das spätere säulengeschmückte Proskenion *B* eingefügt. Mit *D* und *E* ist der ältere und der jüngere Dionysos-Tempel bezeichnet.

Das Skenengebäude besteht der Hauptsache nach aus einem langgestreckten Rechteck, aus dem zwei turmartige Vorbauten *A A* herausspringen, die zwischen sich die Vorderwand des Bühnenhauses einschliefsen. Auch zu beiden Seiten der Vorsprünge setzt sich das Skenengebäude fort, doch springen die Wände hier nicht so tief zurück, wie die Wand zwischen den Vorsprüngen. Erhalten sind aufser Fundamenten noch einige Reste der Schwellen und der Vorderwand seitlich von den Vorsprüngen. Das Material für diese Teile des Oberbaus ist Piräusstein und Hymettos-Marmor, während die Fundamente aus Breccia-Quadern bestehen. Ein starkes Fundament im Innern des Skenengebäudes hängt vielleicht mit einer Verbindungstreppe zu dem tiefer gelegenen Dionysos-Bezirk zusammen. Von einem Bühnengerüst ist keine Spur erhalten. Die beiden stark vortretenden Flügel haben vielmehr den Zweck, die temporäre, vermutlich aus Holzwerk und Leinwand errichtete Dekoration zwischen sich aufzunehmen und die Befestigung der Hölzer zu erleichtern. Nach Süden ist dem Skenengebäude eine zum Dionysos-Bezirk gehörige Halle unmittelbar vorgelegt, deren Vorderwand an die Nordwestecke des älteren Tempels *D* anstöfst, dessen nördliche Stufen sie überschneidet. Auf Grund der architektonischen Untersuchung mufs angenommen werden, dafs vor der Zeit des Lykurgos überhaupt kein festes Skenengebäude existiert hat.

Derselben glänzenden Lykurgischen Bauepoche mufs auch die Errichtung des steinernen Zuschauerraumes zugeschrieben werden. Derselbe zeigt eine ganz einheitliche Anlage und ist in der Verwendung des Materials mit den Resten des besprochenen Skenengebäudes durchaus gleichartig. Aus derselben Zeit stammt die Anlage des Kanals, welcher die Orchestra umzieht, und welcher unter den Fundamenten des Bühnengebäudes hindurch in südöstlicher Richtung seinen Abflufs findet (im Plan punktiert gezeichnet). Einzelne Brückensteine, in der Richtung der aufsteigenden Treppen gelegt, überdecken den Kanal, welcher zwischen je zwei Brückensteinen offen blieb. Auch die Ehrensessel, welche die unterste Sitzreihe bilden, sind der Lykurgischen Bauanlage zuzuweisen. Besonders reichen Schmuck zeigt der mittelste, für den Priester des Dionysos bestimmte Sessel. Abarbeitungen, welche an der nächsthöheren Sitzstufe aus Porosstein vorgenommen sind, deuten darauf hin, dafs man in späterer Zeit hier eine zweite Sesselreihe aufstellen wollte. Der Bestand dieses wichtigsten aller griechischen Theater zur Zeit, da es zum ersten Male ein festes Bühnengebäude erhielt, ist also der folgende: Den Schwerpunkt der ganzen Anlage bildet wie immer die Orchestra. Sie besteht, soweit sie architektonisch umgrenzt ist, aus einem Halbkreise, dessen Peripherie um etwa einen halben Radius verlängert ist. In der That liegt aber der alte kreisförmige Tanzplatz in ganzer Ausdehnung frei vor dem Bühnengebäude. Ein ergänzter voller Kreis reicht südlich noch nicht bis an das spätere Proskenion (*B*) heran. Um den Orchestra-Halbkreis läuft als Grenze für die unterste Sitzreihe ein zweiter Halbkreis, in derselben Weise verlängert, der aus einem ein wenig tiefer gerückten Mittelpunkt geschlagen ist, so dafs die Abstände zwischen den beiden Kreislinien im Osten und Westen gröfser werden als im Norden. Konzentrisch um diesen Kreis geführt steigen die Sitzstufen auf, in ihrem unteren erhaltenen Teil durch 14 schmale Treppen in 13 Keile geteilt. Erhalten ist nur ein Diazoma im oberen Teil der Cavea. Es fällt zusammen mit einem quer durch das Theater geführten Weg, der von Osten aufsteigt und westlich zur Asklepieion-Terrasse herabführt; vielleicht hat im unteren Teil der cavea noch ein zweites Diazoma



1816 Grundrifs des Dionysos-Theaters zu Athen, nach Originalzeichnung. (Zu Seite 1736.)

existiert. Die Sitzstufen bestehen aus Porosstein und sind je nach der Gestalt des Felsens direkt auf diesen aufgelagert, oder haben noch Bettungen aus Schutt erhalten. Die starken Futtermauern, welche die cavea begrenzen, sind aus Conglomeratstein errichtet, entsprechend den Fundamenten des Bühnengebäudes. Nur im Süden und Südwesten, wo die Grenzmauer zur äufseren Erscheinung kommt, ist sie mit schön bearbeiteten Porosquadern verkleidet. Im Norden bildet der aufsteigende Burgfels mit dem Denkmal des Thrasyllos, der jetzigen Kapelle der Panagia Chrysospiliotissa die Grenze des Zuschauerraums. Die äufsere Begrenzungslinie der cavea hat im allgemeinen die Gestalt eines Kreises, dessen Mittelpunkt weit über denjenigen der Orchestra hinaus nach Norden gerückt ist. Im Südwesten geht die kreisförmige Begrenzung auf eine Strecke in eine geradlinige über. Die südlichen Begrenzungsmauern des Zuschauerraums laufen nach der NS-Axe des Baus in einem stumpfen Winkel zusammen. Nach Süden, östlich und westlich den Raum für je eine Parodos freilassend, schliefst sich das Bühnengebäude an, dem nach dem Bezirk hin eine Halle vorgelegt ist.

Dem ersten wichtigen Umbau des Theaters gehört die Errichtung des festen Proskenions in Gestalt einer säulengeschmückten Wand (Abb. 1816*B*) an. Diese erhebt sich an derselben Stelle, an der wir uns das alte temporäre Proskenion aufgestellt denken müssen. Nur die vorspringenden Flügel sind eingezogen worden, da dieselben jetzt selbst nur dekorativ sind und nicht mehr den Zweck haben, dafs eine weitere Dekoration zwischen ihnen aufgestellt werden soll. Dafs in früher Kaiserzeit ein weiterer Umbau des ganzen Bühnengebäudes stattgefunden hat, wird durch aufgefundene Architekturfragmente von der Fassade desselben bezeugt, namentlich durch Reste einer Pfeilerstellung mit Arkaden, die aus Hymettos-Marmor gearbeitet sind, und die in Material und Kunstformen ein genaues Gegenstück in den Arkaden beim Turm der Winde haben. Dafs dieser Umbau unter Kaiser Claudius (gemeint ist wahrscheinlich Nero) erfolgte, wird durch eine im Theater aufgefundene Architrav-Inschrift (C. I. A. III, 158) wahrscheinlich gemacht Diesem Umbau mag die künstliche Pflasterung der Orchestra, vielleicht auch die erstmalige Errichtung eines an der Vorderwand mit Skulpturen geschmückten Logeions angehören. Der letzte bezeugte Umbau findet durch Phaedrus statt (vermutlich im 3. Jahrh. n. Chr., s. C. I. A. III, 239). In dieser Zeit wird bei einer Veränderung des Logeions die jetzt noch stehende Vorderwand desselben, die mit Skulpturen einer früheren Epoche geschmückt ist, errichtet. In diese späte Bauperiode fällt auch die Aufstellung der Balustrade, welche Orchestra und Zuschauerraum gegeneinander abgrenzt und die Überdeckung der offenen Partieen des Kanals mittels durchbrochener Steinplatten. Die Abb. 1817 auf Taf. LXVI zeigt einen Blick in den Zuschauerraum des Theaters in seiner jetzigen Gestalt. Vom Bühnengebäude ist nur die durch Phaedrus gebaute Vorderwand des Logeions hart an der Grenze der Orchestra-Pflasterung sichtbar. Der an der linken Bildkante erscheinende Säulenschaft gehört dem westlichen Flügel des späteren Proskenions an. Zwischen dem hölzernen Wächterhaus und der die Orchestra umziehenden, aus aufrecht gestellten Platten gebildeten Balustrade ist ein Stück des Kanals zu erkennen, die Plattenstreifen der Pflasterung folgen an dieser Stelle der Kanalrundung. Der Kanal war bei Aufnahme des Bildes noch in ganzer Ausdehnung mit Platten überdeckt, während jetzt die Teile zwischen den Brücken an den meisten Stellen freigelegt sind. Hinter der Balustrade ist der Umgang und die Reihe der Ehrensessel sichtbar.

Von allen uns überkommenen griechischen Theatern ist dasjenige von Epidauros das besterhaltene, das uns das vollkommenste und in der hohen Schönheit, die noch heute aus seinen Resten spricht, das glänzendste Bild eines Theaters griechischer Zeit gibt. Pausanias (II, 27, 5) nennt es zugleich mit der Tholos von Epidauros als ein Werk des Polykleitos (wohl des jüngeren um die Mitte des 4. Jahrhunderts). Dafs ein ganz hervorragender Künstler die architektonische Gestaltung des Baues geleitet hat, geht aus den erhaltenen Bauteilen mit Sicherheit hervor.

Das Theater ist bis auf untergeordnete Partieen durchweg in weifsem, dichtem Kalkstein ausgeführt. Der Zuschauerraum (s. den Plan Abb. 1814) ist an einer natürlichen Berglehne angelegt und öffnet sich nach Norden. Die Orchestra ist ein ganzer Kreis, durch einen Plattenring, der sich nicht über ihr Niveau erhebt, begrenzt. Um ihn, ein wenig vertieft, läuft konzentrisch ein Umgang, der zugleich als Wassersammler dient. An seinen beiden Enden befinden sich je zwei Schachtlöcher, welche das Wasser zu unterirdischen Kanälen führen. Durch diese wird es unter dem Bühnengebäude hindurch weiter abgeleitet. Die Grenze der untersten Sitzreihe ist nicht wie in Athen ein Halbkreis durch Tangenten verlängert, sondern ein aus drei Mittelpunkten konstruiertes Kreisstück. Mit diesem konzentrisch laufend steigen die Sitzreihen empor, bis zum ersten Diazoma durch 13 schmale Treppen in 12 Keile geteilt; im oberen Teil liegen 22 Keile zwischen 23 Treppen. Ein zweiter Umgang läuft dicht an der äufseren Umgrenzungsmauer im Innern des Baues entlang.

Das Bühnengebäude ist so wohl erhalten, dafs für eine Rekonstruktion desselben nur unwesentliche Lücken bleiben. Das eigentliche Skenengebäude ist





1817 Blick auf Zuschauerraum und Orchestra des

DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN



nysos-Theaters in Athen. (Zu Seite 1738.)

ein lang gestrecktes Rechteck, das aus fünf Räumen besteht. Vor dasselbe ist (wahrscheinlich in späterer Zeit) ein festes Proskenion, eine mit ionischen Halbsäulen geschmückte Dekorationswand gesetzt worden (Abb. 1815 auf Taf. LXV zeigt das vom Verfasser rekonstruierte Proskenion). Zwischen diesem und der Vorderwand des älteren Bühnengebäudes bleibt eine schmale Halle. Zwei nur um wenig vorspringende Flügel von geringer Breite mit je einer Thür flankieren das Proskenion, das nur eine Mittelthür zeigt. Wie die Interkolumnien geschlossen waren, ob durch eine durchgehende Wand, oder vielleicht durch πίνακες, einzelne Verschlufstafeln, wie sie in Assos und Oropos vorhanden waren und für das Theater zu Oropos auch durch Bauinschrift bezeugt sind, ist ungewifs. An den beiden äufseren Seiten der Flügel schliefsen schräg verlaufende Wände an, die dicht neben den Vorbauten eine Thür auf die Parodos haben, und die im Osten und Westen durch je eine Portalwand begrenzt werden. Jede der letzteren hat zwei Thüren, von denen die breitere in die Parodos, die schmalere mittels eines rampenartig aufsteigenden Weges auf das obere Stockwerk des Bühnengebäudes führt. Die Proskenionwand hat von der Schwelle bis zur Oberkante des Geison eine Höhe von ca. 3,55 m, also von etwa 12 griechisch-römischen Fufsen. Die Schwelle liegt auf gleichem Niveau mit dem Orchestra-Fufsboden.

Man hat dem Beispiel und der Überlieferung Vitruvs folgend diese Wand nicht als die Dekorationswand, den Spielhintergrund, sondern für die Vorderwand des Logeion, angesehen. Aber es ergeben sich bei dieser Annahme unüberwindliche Schwierigkeiten, die vor allem in der übermäfsigen Höhe dieser Wand, in ihrer architektonischen Gestaltung und in der ungenügenden Tiefe des Raums, der für eine Bühne übrig bliebe, liegen. Auf einer Bühne von 2,41 m Tiefe, von der noch ein Teil für die Dekorationen in Anspruch genommen wird, kann nicht gespielt werden. Eine Treppe, welche den Verkehr zwischen dem Chor in der Orchestra und den Schauspielern auf der Bühne vermittelt hätte, ist nirgends erhalten und sicherlich nicht vorhanden gewesen. Das Theater in Epidauros bildet in dieser Hinsicht keine Ausnahme. Auch im Theater im Piraeus, sowie beim Dionysos-Theater zur Zeit als das feste Proskenion bestand, ergeben sich für eine »Bühne« ungefähr die gleichen Dimensionen und ist keine Spur einer Treppe vorhanden, so dafs dieser Zustand als der regelmäfsige angesehen werden mufs. Man hat wenigstens einen Teil dieser Schwierigkeiten zu überwinden versucht, indem man vermutete, es sei in etwa halber Höhe der »Bühne« über der Orchestra eine Zwischenbühne, die Thymele, als Spielplatz für den Chor aufgeschlagen und diese durch eine Holztreppe mit der Schauspielerbühne verbunden worden. Aber dabei bleibt die mangelnde Tiefe der »Bühne« bestehen, und neue Unmöglichkeiten werden geschaffen. Dafs man die Architektur des Proskenions durch eine Zwischenbühne horizontal durchschnitten und zwei terrassenförmig übereinander liegende Bühnen geschaffen hat, scheint unannehmbar, und die Frage, warum man denn eigentlich die Bühne so hoch machte, wenn man doch genötigt war, diese Höhe durch künstliche Erhebung der Orchestra wieder auszugleichen, wird für uns völlig unlösbar. Diese Wand ist eben nicht die Vorderwand der »Bühne«, sondern das Proskenion, der dekorierte Hintergrund für das Spiel, das sich vor ihm in der Orchestra bewegt. Die Richtigkeit dieser Auffassung wird aber auch noch durch die kürzlich aufgefundene Bauinschrift vom Theater zu Oropos bestätigt. Auch dort ist das säulengeschmückte Proskenion erhalten. Es ist zwischen zwei antenartig vorspringenden Querwänden des Bühnengebäudes eingebaut und mit acht dorischen Halbsäulen ausgestattet. Diese lehnen sich an Pfeiler, die auf ihrer Hinterseite vertikale Falze zur Aufnahme von Verschlufsplatten zeigen. Das mittelste Intercolumnium ist als Thür freigeblieben, während die übrigen durch die Pinakes geschlossen waren. Auf dem Architrav befindet sich die Inschrift . . . ΓΩΝΟΘΕΤΗΣΑΣ ΤΟ ΠΡΟΣΚΗΝΙΟΝ ΚΑΙ ΤΟΥΣ ΠΙΝ(ΑΚΑΣ), womit diese Wand selbst hinreichend deutlich als das Proskenion bezeichnet wird. Auch hier liegt die Schwelle der Wand auf gleichem Niveau mit dem Orchestra-Fufsboden. Eine Treppe von der Orchestra zur Höhe dieser Wand war nicht vorhanden.

Bei der ausführlichen Schilderung dieser beiden wichtigsten und anschaulichsten der bekannten älteren Theater haben wir dasjenige genauer kennen gelernt, was uns die Monumente über die Einrichtung des Bühnengebäudes und des Proskenions im Theater ohne Logeion lehren. Für das Bild von dem Gesamtbestand des griechischen Theaters bietet uns die reiche Fülle der erhaltenen Denkmäler, auch der weniger gründlich untersuchten noch viele wichtige Züge, von denen wir im folgenden einige zusammenstellen.

Der alte kreisrunde Tanzplatz bleibt auch im durchgebildeten griechischen Theater noch ein voller Kreis. Das stimmt auch ungefähr mit der Vitruvschen Konstruktion. Denn Vitruvs Grundkreis ist die Orchestra im weiteren Sinne, bis an die unterste Sitzreihe gerechnet. Diesem weiteren Kreise ist der Tanzplatz im engeren Sinne als innerer Kreis eingeschrieben, so dafs dieser letztere auch bei Vitruv das Proskenion berühren, oder doch nur wenig über dasselbe hinausgreifen würde. Sehr deutlich ist der eigentliche Tanzplatz in Epidauros hervorgehoben, wo derselbe durch einen umgebenden Plattenring architektonisch begrenzt ist. Wo aber auch diese

Betonung nicht erfolgt ist, da ist doch ein ideeller ganzer Kreis vorhanden, wie uns viele Beispiele lehren (Athen, Piraeus, Oropos, Delos, Segesta, Syrakus, Myra, Patara, Side, Telmissos). Um den inneren Orchestrakreis zieht sich bei einigen älteren Theatern der Kanal zur Sammlung des Regenwassers (Athen, Piraeus, Sikyon) und weiter der unterste Umgang, der das Publikum zu den Rangtreppen führt.

Die kreisförmige Grenzlinie der untersten Sitzreihen ist in älteren Beispielen nicht ganz konzentrisch mit dem inneren Kreis oder Kreisstück des Tanzplatzes: man machte nämlich den Umgang in der Nähe der Parodoi breiter als in der Mitte des Theaters, jedenfalls aus den praktischen Gründen, dafs einerseits in der Nähe der seitlichen Ränge eine gröfsere Menschenmenge zu bewältigen war, als in der Nähe der Mittelränge, dafs anderseits die Lage der Zuschauerplätze in der Nähe des Bühnengebäudes durch diese Einrichtung eine günstigere wird, indem jetzt der Zuschauer mehr nach dem eigentlichen Darstellungsplatz, nämlich dem Raum zwischen Mittelpunkt der Orchestra und Proskenion hingewendet ist, während bei Beibehaltung des Kreises sämtliche Plätze nach dem Mittelpunkt schauen. Die verschiedene Breite des Umganges ist nicht nur die Folge jener von Vitruv geschilderten Konstruktion aus drei Mittelpunkten, wobei eine Abweichung von der ursprünglichen Kreislinie entsteht, sondern dieselbe Beobachtung ist auch bei Orchestren zu machen, bei welchen beide Ringe aus Halbkreisen bestehen, welche durch Tangenten verlängert sind (Athen, Piraeus). Die genaue Vitruv'sche Konstruktion der äufseren Orchestra-Grenze aus drei Mittelpunkten ist nirgends nachgewiesen. In Epidauros sind drei Mittelpunkte benutzt, doch liegen die beiden Hülfsmittelpunkte dem ursprünglichen sehr nahe. Die Umgrenzungslinien der Orchestren finden sich sonst in verschiedenster Form ausgeführt. Es finden sich Halbkreise, durch Tangenten verlängert (s. oben; ebenso Tyndaris, Tauromenion, Syrakus, Segesta), Kreissegmente von über 180° (Delos — hier nähert sich die äufsere Orchestra-Grenze am meisten dem vollen Kreise — ebenso Mantineia, Side, Myra, Aizani, Iassos, Telmissos), endlich bei dem regellosesten aller Theater, zu Thorikos, eine flache unregelmäfsige Kurve, die sich ungefähr einer halben Ellipse annähert.

Eine Betonung des Mittelpunktes der Orchestra findet sich in den Theatern zu Epidauros und im Piraeus. Dort bezeichnet ein besonders eingelegter kreisrunder Stein das Zentrum, hier ist genau im Mittelpunkte ein Loch in den Felsboden eingearbeitet. Vermutlich dürfen wir diese Zeichen als Reste der Standspuren von Altären ansehen, welche in der Mitte der Orchestra aufgestellt waren.

Konzentrisch um die Orchestra laufende Sitzstufen, nach allen Seiten ansteigend, von radial geführten geraden Treppen durchbrochen, nehmen die Zuschauer auf. Umgänge (διαζώματα) unterbrechen die Stufenfolge in horizontaler Richtung. Die meisten Theater zeigen ein mittleres Diazoma, welches den Zuschauerraum der Höhe nach in zwei Ränge von annähernd gleicher Stufenzahl teilt und einen oberen Umgang, der neben der äufseren Grenzmauer des Theaters herläuft. Andere (z. B. Knidos und Dramissos) zeigen zwei mittlere Umgänge. Mit der Zahl der Umgänge wächst meistens die Zahl der Rangtreppen, wenn auch selten in der von Vitruv verlangten Weise. Auch die Regeln des letzteren über Breite und Höhe der Stufen und Gröfsenverhältnisse der Umgänge sind bei den meisten Monumenten nicht erfüllt. Höhe and Breite der Sitzstufen, nach Vitruv im Verhältnis 1:2, verhalten sich meist wie 4:7 (nach Durm, die Baukunst der Griechen), häufig ist das Verhältnis ein noch steileres. Nach Vitruv soll eine Schnur, die von der untersten zur obersten Sitzreihe gespannt wird, die Kanten sämtlicher Sitzstufen und Umgänge berühren.

Die Sitzstufen waren je nach den Baumitteln aus einfachem oder kostbarerem Material hergestellt. So sind die Stufen in dem aufs einfachste construirten Theater zu Thorikos aus unregelmäfsigen, schlecht bearbeiteten Kalksteinplatten gebildet, Porosstein in schöner Bearbeitung ist im Piraeus und im Dionysos-Theater zu Athen, weifser Kalkstein in reichster Ausführung in Epidauros, Marmor in Jassos und Perga für die Stufen verwandt worden. Im Querschnitt zeigen die Stufen verschiedenste Gestalt von einfach rechtwinkliger Form bis zu reichster Profilierung. Vielfach ist der Teil der Stufe, welcher als Standplatz für die Füfse des Zuschauers im nächsthöheren Range dient, eingetieft und ebenso die vordere Ansichtsfläche der Stufe unterschnitten, oder in Form einer Hohlkehle eingezogen. Es wird hierdurch für jede Stufe ein Geringes an Höhe und Breite erspart. Eine Abgrenzung der Plätze der Breite nach innerhalb des einzelnen Ranges findet sich im Dionysos-Theater durch eingeritzte Linien in Distanzen von 0,33 m bewirkt. In Sparta ist auch der eigentliche Sitzplatz der Stufe nach der Form eines sehr flachen Bogens ausgehöhlt.

Es ist in griechischer Zeit Ausnahme, wenn der Zuschauerraum nicht an einer natürlichen Berglehne angelegt wird. In Mantineia trägt eine durch polygonale Futtermauern gestützte künstliche Aufschüttung die Sitzreihen. Meist sind die Stufen unmittelbar auf den Fels aufgelagert, oder haben doch nur geringe Substruktionen aus Quadern oder lose geschütteten Steinen erhalten. Vielfach ist nur für einzelne Teile ein gröfserer Unterbau erforderlich gewesen, wie im Dionysos-Theater zu Athen und im Theater zu Megalopolis. Bei gröfserem Aufwand ist der Zuschauerraum mit einzelnen Ehrensesseln

an bevorzugten Plätzen ausgestattet (Athen, Oropos, Catania), oder es sind wie in Epidauros mehrere Sitzreihen durch Rück- und Seitenlehnen ausgezeichnet, auch die Füfse der Sitzbänke da, wo die Rangtreppen anschliefsen, mit bildnerischem Schmuck, Löwentatzen u. dergl. verziert.

Von Vorrichtungen zur Aufstellung der Schallgefäfse, welche Vitruv zur Verbesserung der Akustik verwandt wissen will, ist keine sichere Spur gefunden. Doch ist, da Vitruv ausdrücklich versichert, in den Landschaften Italiens und den meisten Städten der Griechen seien solche Gefäfse vorhanden, kaum anzunehmen, dafs die Angabe völlig auf Erfindung beruht. Vielleicht handelt es sich um ein akustisches Experiment, das man in einigen wenigen Theatern angestellt hat. Dafs es besonderer Mittel, um eine günstige Akustik zu erzielen, kaum bedurfte, ist wenigstens für einige Theater, beispielsweise für die zu Athen und Epidauros durch Versuche hinlänglich festgestellt. Diese Theaterräume zeigen auch in ihrem gegenwärtigen Zustand bei dem Fehlen einer abschliefsenden Bühnenwand die vorzüglichste Akustik.

Die äufsere Umgrenzung der Cavea wird durch Abschlufsmauern bewirkt, die manchmal zugleich Futtermauern für die mehr oder minder hohen Aufschüttungen sind, welche die Sitzreihen tragen. Die äufsere Linie dieser Umgrenzung läuft meist konzentrisch mit den Sitzreihen. Doch kommen auch abweichende Formen vor, die durch die natürliche Gestalt des Felsuntergrundes hervorgerufen werden (Athen, Thorikos, Pergamon), oder auch durch die künstlerische Absicht des Erbauers bestimmt sind. Letzteres gilt namentlich für die Fälle, wo die Sitzreihen durch eine Mauerumgrenzung von rechteckiger Form (Knidos, kl. Theater zu Pompeji) eingeschlossen sind. Die Mauer, welche dem Skenengebäude gegenüber die Cavea abschliefst, senkt sich der Steigung der Stufen folgend in schräger Linie von der obersten Sitzreihe zur Orchestra, oder begleitet in treppenförmigen Absätzen die einzelnen Staffeln. Man scheint in älterer Zeit diese Mauern nicht parallel mit dem Bühnengebäude, sondern konvergierend angelegt zu haben, so dafs sie nach dem Mittelpunkt der Orchestra gerichtet sind. Die Grenzmauer in ihrem bogenförmigen Theil ist meist nicht mehr erhalten. Sie wurde als schmucklose Abschlufswand ausgeführt, oder mit einer einfachen nach innen vorgelegten Säulenhalle versehen. In späterer Zeit legte man wie in Aspendos hier Hallen mit reicher Bogenarchitektur an.

Zwischen den nach beiden Seiten verlängerten Fronten des Bühnengebäudes und den Mauern, welche die Cavea diesen gegenüber abschliefsen, bleibt auf jeder Seite ein Raum frei, welcher den Zugang zur Orchestra von aufsen her vermittelt. Eine architektonische Verbindung zwischen Zuschauerraum und Bühnengebäude findet in älterer Zeit nicht statt, oder wird doch höchstens durch eine Portalwand, welche von einem Gebäudeteil zum andern führt, angedeutet. Erhalten ist eine solche Verbindungswand in Epidauros und in Pergamon. Wir werden uns vorstellen dürfen, dafs bei Theatern, die mit weniger Aufwand ausgestattet waren, dieser Abschlufs in primitiver Form, vielleicht durch ein einfaches Holzgitter bewirkt wurde. Vielfach sind diese Seiteneingänge, die Parodoi, die einzigen Zugänge für das Publikum. Von hier trat es in den die Orchestra umziehenden Umgang und weiter mittels der Treppen in die einzelnen Ränge ein. Mitunter finden sich noch weitere Zugänge für das Publikum, so im Dionysos-Theater zu Athen ein Bergweg auf halber Höhe des Theaters, der mit dem Diazoma in Verbindung stand. Treppenanlagen, die von aufsen her direkt auf die höchste Sitzreihe führen, finden sich erst in späterer, nachklassischer Zeit, ebenso sind die Vomitorien, gewölbte, unter dem oberen Teil der Sitzstufen durchgeführte Gänge, welche auf das Diazoma führen, (z. B. im Theater zu Sikyon), frühstens in das 2. Jahrh. v. Chr. zu setzen.

Da die älteren uns bekannten Proskenien nur eine Mittelthür zeigen (in Epidauros waren, wie Dörpfeld vermutet, die Thüren in den vorspringenden Flügeln zur Aufstellung der Periakten bestimmt) so müssen wir uns die Parodoi auch als Zugänge für den Chor denken. Derselbe findet hier reichlich Platz sich zu ordnen, ehe er den eigentlichen Raum der Orchestra betritt.

Wie die weitere Entwickelung zum römischen Theater, d. h. zum Theater mit Logeion vor sich ging, entzieht sich im einzelnen noch unserer Kenntnis. Die Gründe für diese Umwandlung, sowie der Zeitpunkt derselben bleiben noch festzustellen. Doch leuchtet ein, wie natürlich dieser Vorgang sich darstellt, wenn wir annehmen, nicht, dafs man in der Orchestra eine erhöhte Bühne aufgebaut, sondern dafs man vom alten Tanz- und Spielplatz die dem Zuschauerraum zugekehrte Hälfte tiefer gelegt hat. Dörpfeld vermutet, dafs der römische Brauch der Gladiatorenkämpfe zu dieser Einrichtung Veranlassung gegeben habe. Dieser tiefer liegende Teil der Orchestra findet sich auch als Konistra = Arena bezeichnet. Nach der Überlieferung Vitruvs benutzte man dann diesen neu gewonnenen Raum zur Einrichtung von Sitzplätzen für die Senatoren. Bei dieser Betrachtungsweise bleibt der Raum, auf welchem Darsteller und Chor zusammen agieren, genau derselbe, der er stets gewesen ist: nämlich die alte Orchestra, oder doch ein Stück derselben, auch die Dekorationswand bleibt unverändert dieselbe. In der That zeigt sich bei einer Reihe von Monumenten (Aizani, Telmissos, Patara, Aspendos), dafs sich das

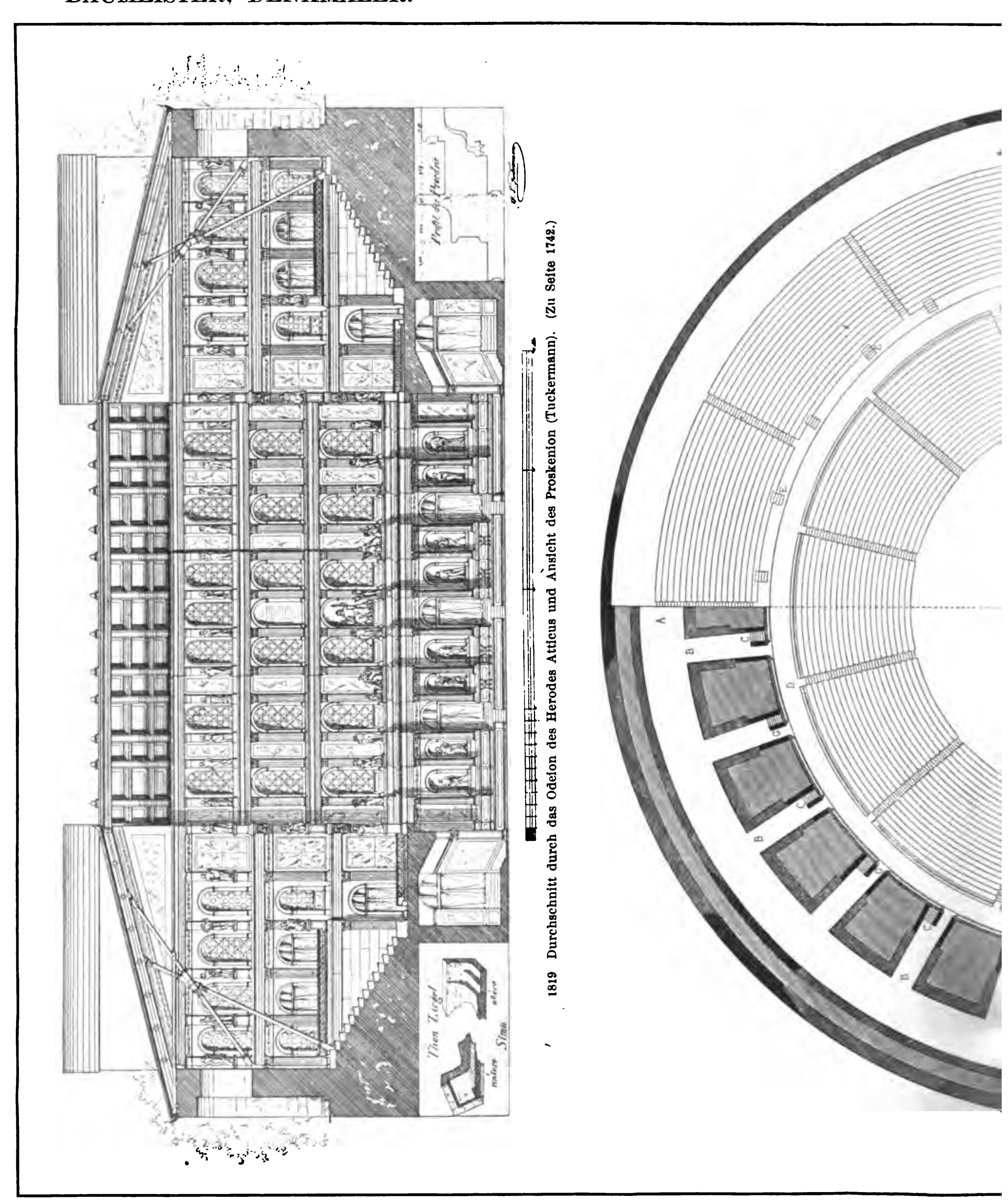
römische Logeion auf gleicher Höhe mit der untersten der ringförmigen Sitzstufen befindet, dafs also eine Erhöhung des Spielplatzes gegenüber dem alten Zuschauerraum nicht stattgefunden hat. Diese Erhöhung besteht nur für den dem Zuschauerraum zugewandten Teil der Orchestra (vgl. die instruktiven Zeichnungen in Durm, Baukunst der Griechen S. 213). Aus anderen Beispielen (Pergamon und Assos) wissen wir, dafs man zwar ein erhöhtes Logeion anlegte, aber von den Zuschauerrängen die untersten Sitzstufen abschnitt, so dafs faktisch doch Bühne und unterster Zuschauerraum auf gleicher Höhe liegen. Andre Monumente zeigen freilich, dafs sich das Logeion auch über die ringförmigen Sitzstufen erhebt (Orange, Dionysos- und Herodes-Theater zu Athen), aber es ist wohl denkbar, dafs diese Anordnung erst die spätere ist.

Hand in Hand mit der Einführung eines Logeion gehen andere Neuerungen in der Einrichtung des Theaters. Der jetzt vorhandene Höhenunterschied zwischen Logeion und dem übrigen Teil der Orchestra bringt es mit sich, dafs die Zuschauer nicht mehr ohne weiteres durch die Parodoi über die Orchestra zu ihren Plätzen gelangen können. Jetzt tritt die Vorderwand des Logeion soweit gegen den Zuschauerraum vor, dafs von der Orchestra nur noch ungefähr ein Halbkreis übrig bleibt. Zugänge an der Stelle der alten Parodoi bleiben bestehen, aber sie treffen jetzt auf das Logeion, das noch vielfach Orchestra genannt wird. Wollte man zu dem tiefer gelegenen Halbkreis einen freien Zugang von aufsen her, den alten Parodoi entsprechend anlegen, so würde zuviel vom Zuschauerraum geopfert. Aber man besitzt jetzt in der Kunst des Wölbens ein neues Mittel, um diese Schwierigkeit zu überwinden. Unter den oberen Sitzplätzen hindurch wird ein gewölbter Gang für das Publikum in die Orchestra eingeführt, und es wird von den Sitzplätzen nahe der Logeionwand nur soviel fortgeschnitten, als nötig erscheint, um die Höhe für diesen Gang zu gewinnen (Abb. 1818 auf Taf. LXV, nach Caristie). Zugleich aber wird ein weiterer wesentlicher Schritt in der Fortentwickelung des Theaterbaues gethan. Im alten Theater waren Zuschauerraum und Bühnenhaus zwei völlig getrennte Bauteile, geschieden durch die hohlwegartig dazwischen liegenden Parodoi, höchstens stellten die Portalwände, welche wie in Epidauros die Parodoi nach aufsen hin abschlossen, eine rein äufserliche Verbindung her. Eine organische Verbindung der getrennten Bauteile tritt erst jetzt ein, indem man die Flügelbauten des Bühnenhauses bis zur Vorderwand des Logeions vorspringen und die Sitzstufen des Zuschauerraums bis unmittelbar gegen diese Flügel anlaufen läfst. Jetzt erst ist die geschlossene Form gefunden, welche die selbständigen Teile zum einheitlichen Bau zusammenfafst. Es ist nicht unmöglich, dafs der Wunsch, die Theaterräume zu überdecken, bei Erfindung dieser Form mitgewirkt hat. Wollte man ein Dach über das Theater spannen, so brauchte man starke Aufsenmauern, die in gleicher Höhe aufsteigend den gesamten Theaterraum ringsum abschlossen.

Mit der gröfseren Geschlossenheit des Bauwerks findet nun auch der architektonische Schmuck immer reichere Verwendung und zeigt sich im Innern in der stattlichen Ausbildung der Dekorationswand, im Äufsern in einem grofsartigen Fassadenbau.

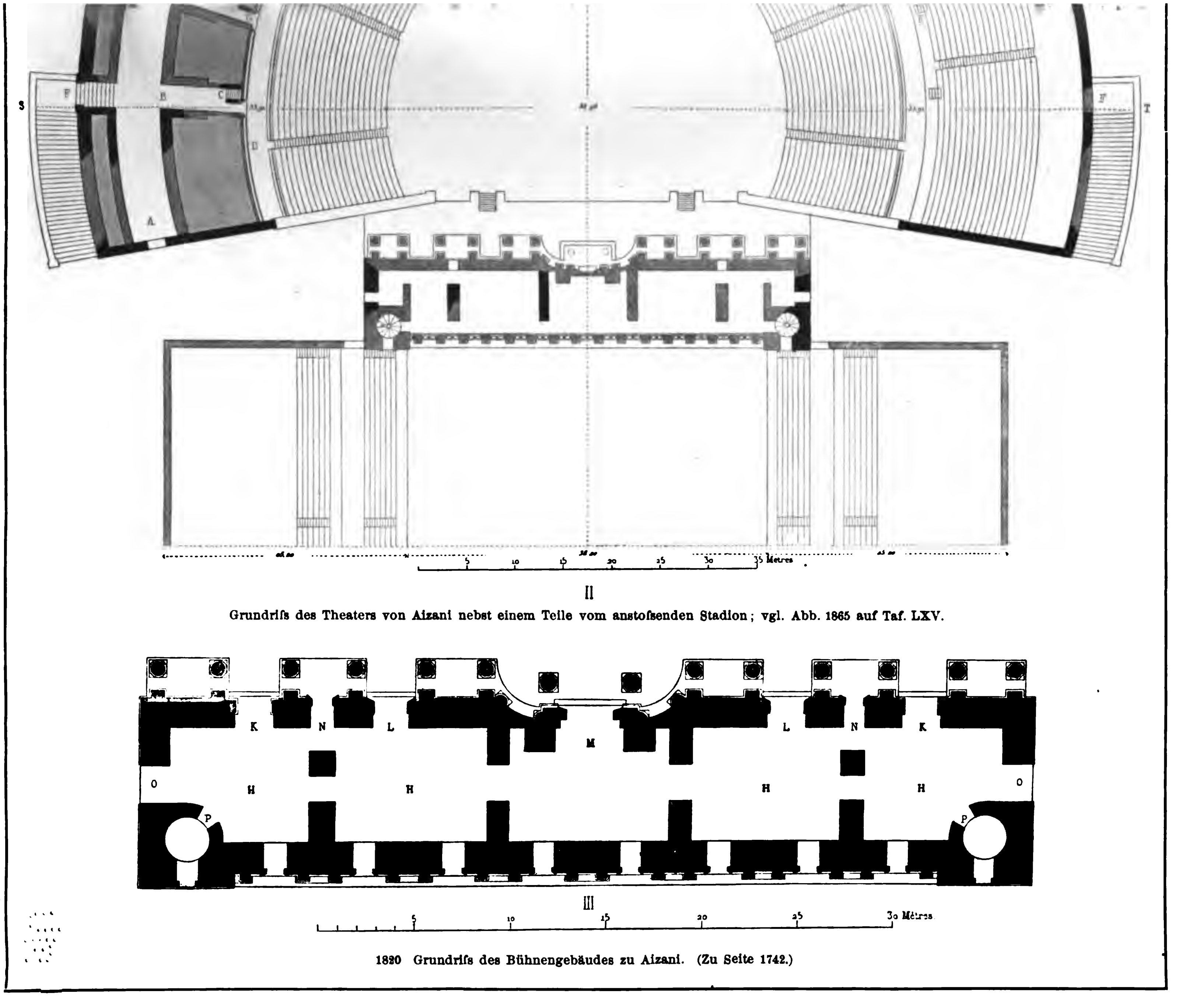
Auch jetzt noch bleibt es hin und wieder kenntlich, dafs die Vorderwand des Bühnengebäudes und die Dekorationswand nicht völlig eins sind, sondern dafs letztere nur an jene angelehnt ist. Im Odeion des Herodes Atticus z. B. ragt die monumentale Dekoration nur bis zur Höhe eines Geschosses auf, während die dahinter liegende Vorderwand des Bühnengebäudes sich hoch darüber hinaushebt. Die Tuckermann'sche Rekonstruktion (Abb. 1819 auf Taf. LXVII) gibt zwar die ganze Wand als dekorierten Hintergrund, doch läfst die Zeichnung erkennen, dafs nur im untersten Stockwerk vor die Wand freie Säulen vorgesetzt sind, die mit verkröpften Gesimsen nach oben abschliefsen. Gewöhnlich steigt die Dekorationswand in zwei bis drei Geschossen auf. Meist sind volle Säulen, durch einen Sockel über die Logeionhöhe erhoben, frei vor die Vorderwand des Bühnengebäudes gestellt, gruppenweise geordnet und Nischen zur Aufnahme von Statuen zwischen sich freilassend. Darüber liegen reiche Gebälke. Die Anordnung des unteren Geschosses wiederholt sich in kleineren Dimensionen in den oberen Geschossen. Vitruv gibt akademische Regeln über Mafse und Verhältnisse der einzelnen Bauglieder. Gute Beispiele für derartige reich ausgebildete Proskenien liefern die Theater von Aizani (s. den Grundrifs Abb. 1820 auf Taf. LXVII), von Orange (Abb. 1821 auf Taf. LXVIII nach der Rekonstruktion von Caristie) und von Aspendos (Abb. 1822 auf S. 1743 nach Texier). In demselben monumentalen Sinn und in ähnlich stattlicher Ausführung wurden bei den reichen Theatern römischer Zeit die Fassaden gestaltet. Jetzt hat die Fassade für den ganzen geschlossenen Bau, nicht mehr für das Bühnenhaus allein zu gelten, und wie sich dadurch eine gröfsere räumliche Ausdehnung ergibt, so wird auch eine reiche architektonische Gliederung und Fülle des Schmucks gefordert. Die Theater von Orange, Aspendos und das Odeion des Herodes (Abb. 1823) zeigen, dafs man diese Forderungen mit Geschmack zu erfüllen wufste.

Eine weitere Bereicherung erfährt der Theaterbau jetzt durch die Treppenanlagen, die nun stattlicher und monumentaler ausgebildet werden. Das ganze Bühnengebäude wird jetzt zu gröfserer Höhe emporgeführt, und zwar soll nach Vitruv das Bühnenhaus



1819 Durchschnitt durch das Odeion des Herodes Atticus und Ansicht des Proskenion (Tuckermann). (Zu Seite 1742.)

DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN

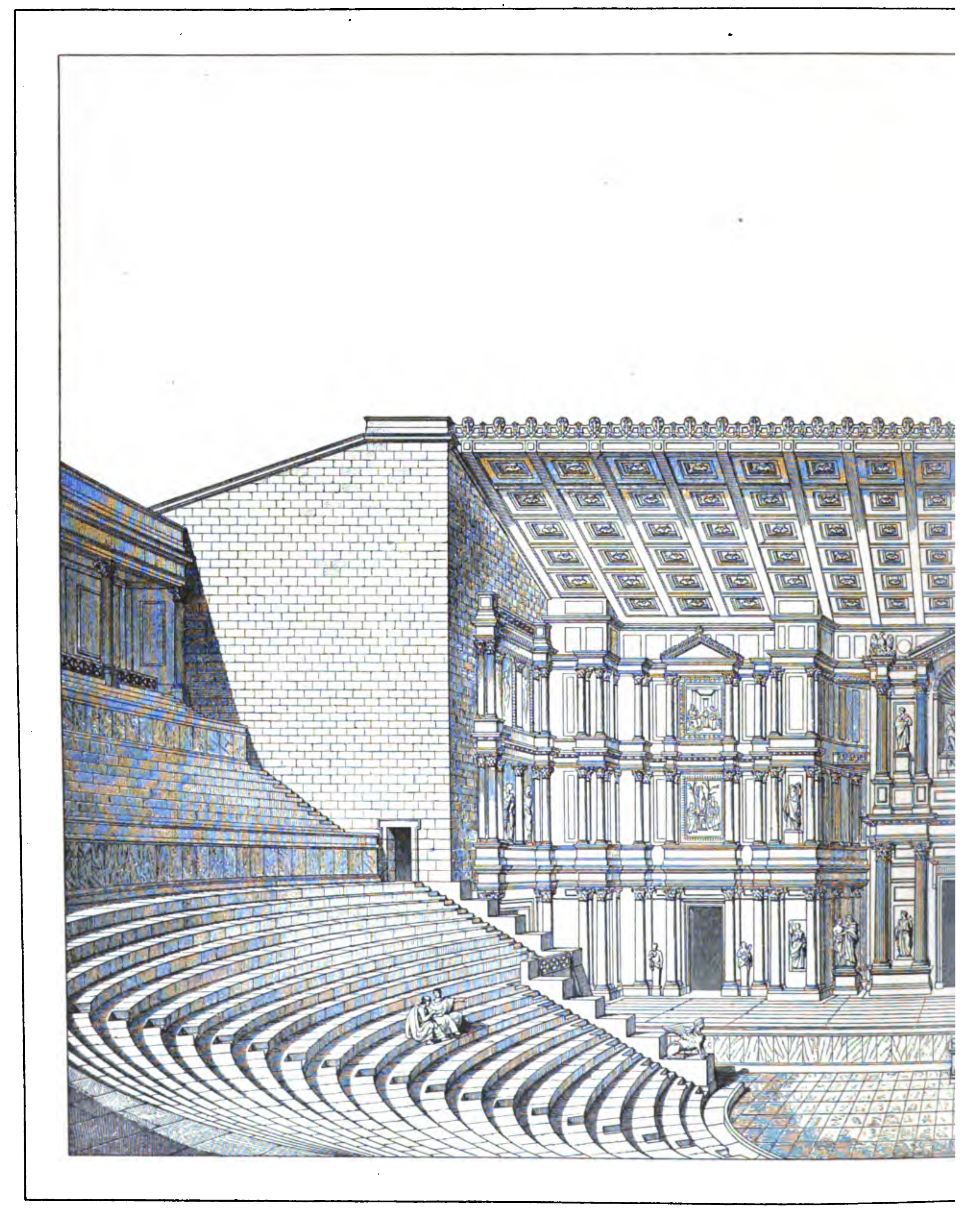


II

Grundriſs des Theaters von Aizani nebst einem Teile vom anstoſsenden Stadion; vgl. Abb. 1865 auf Taf. LXV.

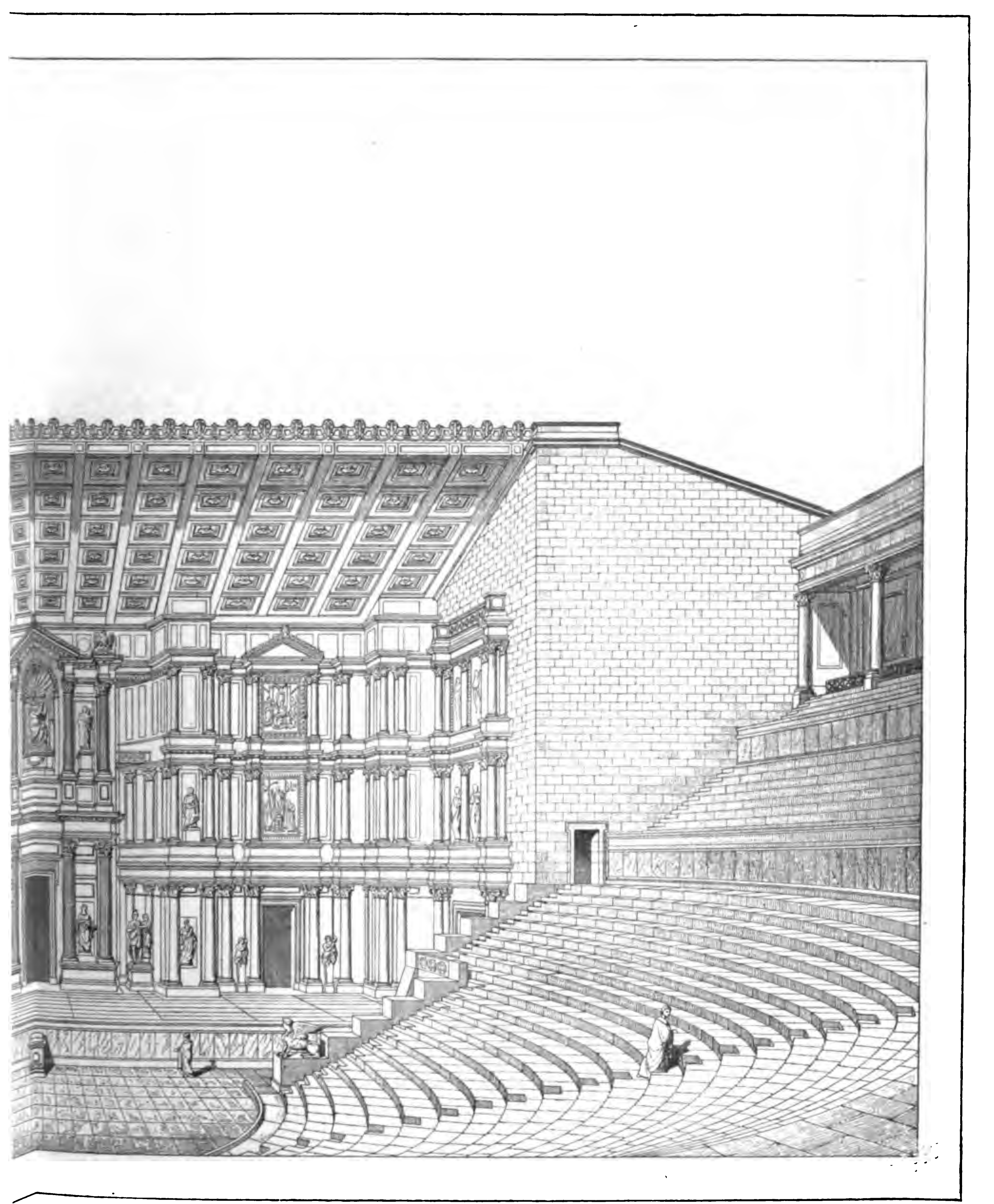
III

1880 Grundriſs des Bühnengebäudes zu Aizani. (Zu Seite 1742.)



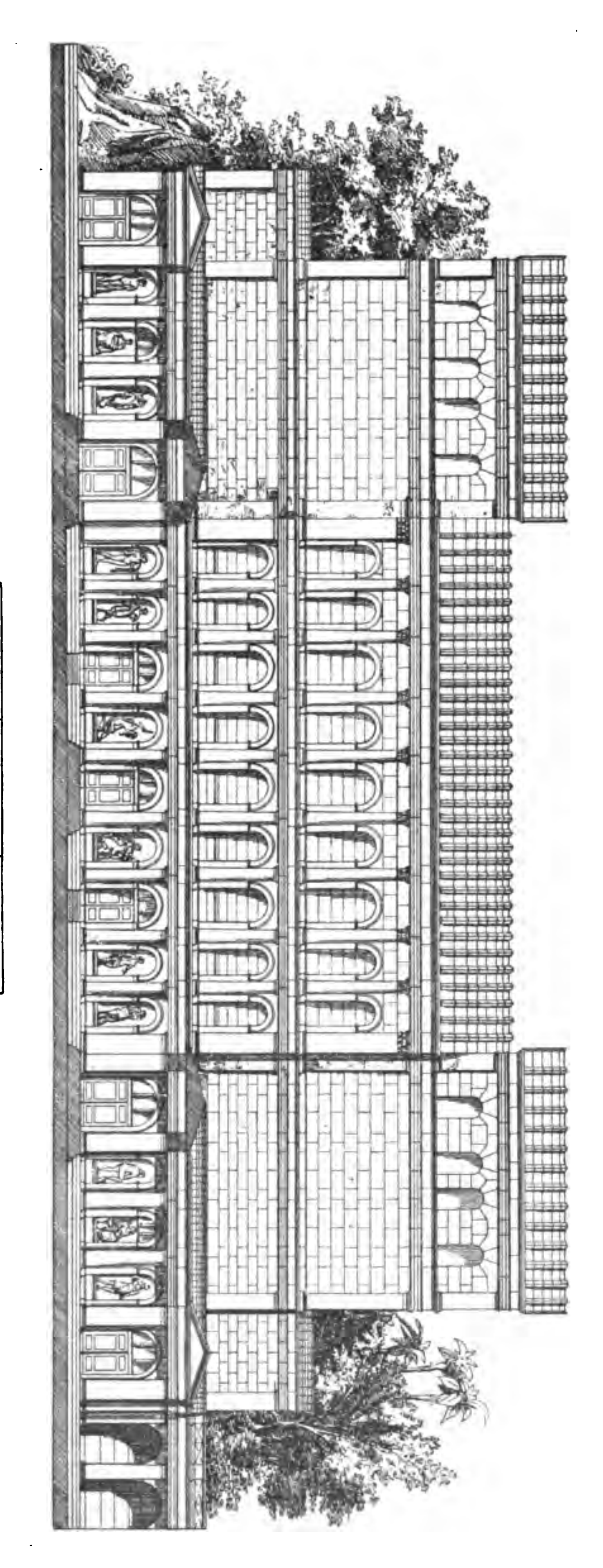
DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.

1821 Innenansicht des Theaters zu Orange in Südfrankrei



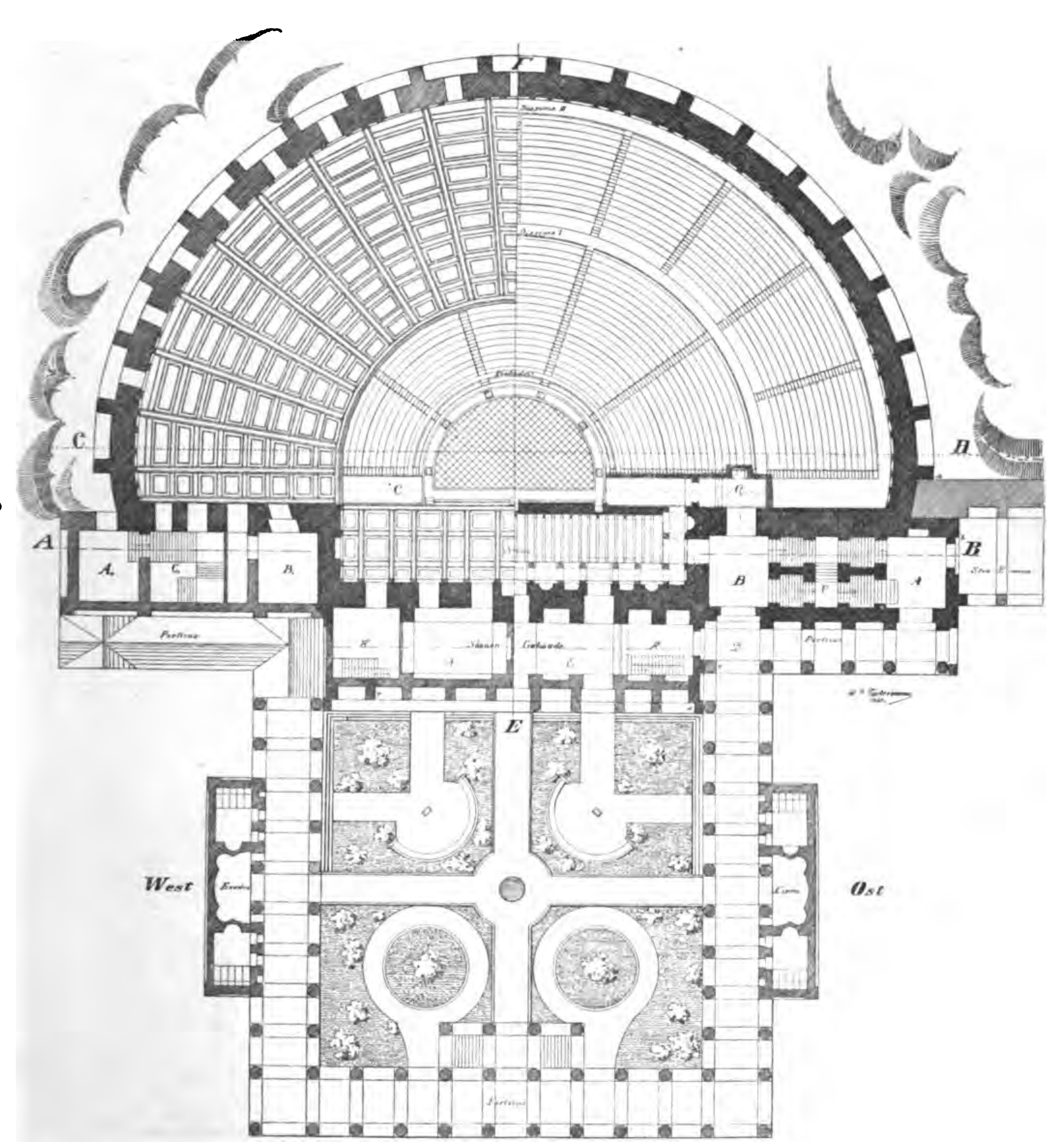
...ch, nach der Rekonstruktion von Caristie. (Zu Seite 1742.)

1822 Theater in Aspendos, Kleinasien. (Zu Seite 1742.)



1823 Ansicht der Fassade vom Odeion des Herodes Atticus zu Athen, Rekonstruktion von Tuckermann. (Zu Seite 1742.)

gleiche Höhe mit der oberen Säulenhalle erreichen, welche den Zuschauerraum umzieht (s. die Abbildungen des Theaters zu Aspendos Abb. 1822), so daſs sich für den ganzen Hauptbau eine gleichmäſsige Höhenentwickelung ergibt. Die Säle und Zimmer, welche hinter oder neben der Bühne liegen, werden in mehreren Geschossen übereinander angeordnet und schon für die Verbindung der einzelnen Geschosse werden gröſsere Treppenanlagen im Bühnengebäude erforderlich. In einzelnen Beispielen (z. B. in Orange, Abb. 1818, und im Theater des Marcellus) werden die Säle in die Flügel verlegt, und die Treppen werden zwischen Flügel und Bühne eingeschoben. In andern Fällen wieder (wie in Aspendos und im Odeion des Herodes, Abb. 1824) liegen die Säle hinter der Bühne, und die Treppen werden in den Flügeln angelegt. Zugleich macht man den mittleren Umgang des Zuschauerraums durch Treppen direkt vom Bühnengebäude aus zugänglich und durchbricht die Wände der vorspringenden Flügelbauten durch Thüren, welche sich nach diesem Umgang öffnen. Soweit man, alter Gewohnheit folgend, die Theater an Bergabhänge anlehnt, war man genötigt, vermittelst dieser Treppen und durch die Eingänge in die Orchestra das Publikum an seine Plätze zu leiten (Odeion des Herodes), oder man sorgt für reichlichere Zugänge, indem man im Äuſsern des Zuschauerraums Treppen anlegt, die neben der Auſsenmauer herlaufend auf den obersten Umgang führen (Orange). Aber die Anlage der Theater an Berglehnen wird in römischer Zeit zur Ausnahme. Mehr und mehr gewöhnt man sich, ohne Rücksicht auf die Gunst der natürlichen Lage die Theater auf ebenem Boden zu errichten und über gewaltigen Substruktionen den Zuschauerraum aufzubauen. Die einzelnen stützenden Mauern des Unterbaues werden durch Gewölbe verbunden, und auf diesen werden die Sitzstufen aufgelagert. Die bedeutenden freien Räume des Unterbaues benutzt man zur Anlage zahlreicher geräumiger Treppen, die unmittelbar von der Auſsenfront des Zuschauerraums zugänglich in geradlinigen Läufen unter den Sitzstufen aufsteigen und auf die einzelnen Ränge führen — ein System, das seine groſsartigste Ausbildung in den Amphitheatern gefunden hat (s. die Abbildungen des Colosseums Abb. 72 u. 73). Eine Reihe von Thüren,



1824 Grundrifs vom Odeion des Herodes Atticus zu Athen, Rekonstruktion von Tuckermann. (Zu Seite 1744.)

den Treppen entsprechend, durchbricht die vertikalen Grenzmauern der Umgänge.

Auch der halbrunde Zuschauerraum wird mit einer stattlichen Fassade geschmückt. Säulen- oder Pfeilerstellungen der verschiedenen Ordnungen erheben sich in mehreren Geschossen übereinander, durch bogenförmig geschlossene Fenster und Thüren durchbrochen und der Höhe nach durch Architrave und Gesimse abgegrenzt. Korridore und die Vorräume der Treppen ziehen sich hinter der halbkreisförmigen Aufsenmauer entlang. Ein glänzendes Beispiel für diese reichste Entwickelung des römischen Theaters bieten die Reste des Theaters des Marcellus (Abb. 310 zu Art. »Baukunst«). In Rom selbst erbaut erst Pompejus im Jahre 55 v. Chr. das erste steinerne Theater. Bis auf diese Zeit war die Errichtung eines ständigen Theaters verboten, und als der Censor C. Cassius versuchte, am Abhange des Palatin einen festen Zuschauerraum zu errichten, wurde das Werk wieder zerstört und der alte Senatsbeschlufs, der die Erbauung eines festen Zuschauerraums im Gebiet der Stadt verbot, wieder zur Geltung gebracht. Man hatte sich bis dahin mit hölzernen Theatern, die zu vorübergehendem Gebrauch errichtet und später wieder abgebrochen wurden, beholfen. Das Publikum, durch eine Schranke vom Spielplatz getrennt, schaute stehend den Darstellungen zu. Für die Senatoren wurde im Jahr 194 v. Chr. ein gesonderter Raum abgegrenzt. Dem steinernen Theater des Pompejus folgten unter Augustus zwei weitere steinerne Bauten, die Theater des Marcellus und des Balbus, von denen jenes 20500, dieses 11510 Sitzplätze enthielt. Schon ehe man zur Errichtung fester steinerner Theater gelangte, hatte sich der monumentale Sinn oder die Prunksucht in verschwenderischer Ausschmückung der Theater Genüge gethan, man hatte das Bühnengerät mit edlen Metallen bekleidet und die vela, Zeltdecken, die zum Schutz der Zuschauer gegen die Sonnenstrahlen über die Cavea ausgespannt wurden, und die Qu. Catulus im Jahre 78 v. Chr. in Rom einführte, aus kostbaren prächtigen Stoffen hergestellt. Einen Prunkbau von höchstem Aufwand errichtete der Aedil M. Scaurus im Jahr 58 v. Chr., indem er nur für kurzen Gebrauch ein hölzernes Theater baute, das 80000 Plätze enthielt und dessen Dekorationswand mit 360 Säulen aus kostbarem Marmor geschmückt war, zwischen welchen 3000 eherne Statuen aufgestellt waren. Ein Werk, das ähnliche Bewunderung errang, war das hölzerne Doppeltheater des Tribunen Curio, ein Wunderbau, der aus zwei drehbaren Theatern bestand, die für gewöhnlich getrennt und voneinander abgewandt, nach Beseitigung der Bühnen zu einem Amphitheater vereinigt werden konnten.

Auch weiterhin blieben neben den festen steinernen, hölzerne temporäre Theater üblich.

Häufig finden sich den steinernen Theatern Hallenanlagen, wie sie Vitruv zum Schutze des Publikums bei plötzlich eintretenden Regengüssen verlangt, angefügt. Derartige Hallen, schon aus älterer Zeit in einigen Beispielen bekannt, seit hellenistischer Zeit allgemein üblich, bilden auch bei den meisten römischen Theaterbauten einen wesentlichen Teil der Bauanlage, der zur lebendigen Gestaltung derselben erheblich beiträgt. Ein schönes Beispiel für derartige prächtige Anlagen bietet die Baugruppe des Dionysos-Theaters zu Athen und des benachbarten Odeion des Herodes Atticus. Hier ist jedes Theater für sich mit seinen Vorhallen versehen und beide Bauten sind miteinander durch die stattliche Eumeneshalle verbunden. Auch sonst bemühte man sich für die Bequemlichkeit des Publikums zu sorgen. Von Pompejus wird berichtet, dafs er, um die Temperatur im Theater zu erfrischen und dem Publikum Kühlung zu verschaffen, dem Theaterraum frisches Wasser zuführte, auch wird überliefert, dafs Sprengungen mit wohlriechendem Wasser im Theater vorgenommen seien. Von den vela zum Schutze des Publikums gegen die Sonne ist schon gesprochen, ein wirksamerer Schutz gegen die Einflüsse der Witterung wird den Zuschauern durch die bedeckten Theater geboten, die mehr und mehr in Aufnahme kommen. Bei mehreren Theatern, deren Zuschauerraum unbedeckt war, finden wir sichere Spuren, dafs die Bühne für sich durch ein Dach abgedeckt wurde (Aspendos, Orange).

Monumente. Von den erhaltenen Monumenten sollen hier nur kurz einige der wichtigeren aufgeführt werden. Ausführliche Nachweisungen finden sich namentlich bei Wieseler, Theatergebäude (Göttingen 1851) und in Ersch und Gruber, Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste Sekt. I Bd. 83 (1867) S. 159—256, und neuerdings sehr vollständig in A. Müller, Lehrbuch der griech. Bühnenaltert. (Freiburg i. B. 1886). Unter den besser erhaltenen Theatern sind hervorzuheben:

Theater in Griechenland.

Dionysos-Theater zu Athen (s. oben).

Theater bei Zea im Piraeus. Vom Zuschauerraum fast nur Substruktionen erhalten. In der Orchestra der Kanal zur Wasserableitung ganz entsprechend dem Kanal im Dionysos-Theater angelegt. Vom Bühnengebäude und dem Proskenion sind die Schwellen erhalten, zum Teil mit Einarbeitungen für runde Stützen. Ausgegraben 1880 und 1885 durch die griech. archäol. Gesellschaft.

Theater zu Thorikos, ein kleines, ganz unregelmäfsig gebildetes Theater. Ein festes Bühnengebäude war nicht vorhanden. Dicht an der Orchestra lag ein Dionysos-Tempel. Ausgegraben 1886 durch die amerikanische Schule zu Athen.

Theater zu Oropos. Das Proskenion mit einer Thür erhalten. Inschrift am Architrav, welche von der Herstellung des Proskenion und der Pinakes spricht. Ausgegraben durch die griech. archäologische Gesellschaft 1886.

Theater zu Sikyon, Ausgrabung begonnen 1887 durch die amerikanische Schule zu Athen. Ein Kanal, vor jeder Treppe überbrückt, umzieht die Orchestra, die Bänke der ersten Sitzreihe sind mit Lehnen versehen. Das Proskenion scheint späteren Ursprungs zu sein.

Theater zu Epidauros (s. oben).

Theater zu Argos. Ein Teil der Sitzreihen ist erhalten. Die Sitzstufen waren nur im mittleren Teil der Cavea unmittelbar auf den Fels gebettet, zu beiden Seiten durch künstliche Unterbauten gestützt.

Theater zu Mantineia. Die polygonalen Futtermauern, welche die Aufschüttung stützen, auf der die Sitzstufen angelegt waren, sind zum Teil erhalten.

Theater zu Megalopolis. Reste der Stützmauern sind erhalten. Das Theater war eines der gröfsten des griechischen Festlandes und fafste etwa 20000 Menschen.

Theater zu Rhiniassa in Epirus. Ein grofser Teil des Zuschauerraums ist erhalten.

Theater zu Dramyssus in Epirus. Das κοῖλον ist ganz erhalten. Nach Donaldson sind zwei Diazomata vorhanden und als oberer Abschlufs eine Säulenhalle.

Theater zu Melos. Ein Teil des κοῖλον mit marmornen Sitzreihen ist erhalten. Ebenso Reste des römischen Skenengebäudes.

Theater zu Delos. Der untere Teil der Sitzreihen ist noch erhalten, ebenso ein Teil der Stützmauern.

Theater in Sicilien.

Theater zu Syrakus. In griechischer Zeit gegründet, mehrfach umgebaut. Die Reste des Proskenions sind römisch.

Theater zu Akrae. Das Theater hatte kein Diazoma. Das Skenengebäude ist römisch.

Theater zu Segeste. In griechischer Zeit gegründet, das Skenengebäude in römischer Zeit umgebaut. Der untere Teil des Zuschauerraums fast vollständig erhalten. Zwei Vomitorien führen auf das Diazoma.

Theater zu Tyndaris. In griechischer Zeit gegründet, das Bühnengebäude in römischer Zeit umgebaut.

Theater zu Tauromenion. In griechischer Zeit gegründet, in römischer Zeit umgebaut. Acht Vomitorien führen auf den obersten Umgang. Eine Säulenhalle bildet den oberen Abschlufs.

Theater in Kleinasien.

Theater zu Side. Der Zuschauerraum ist gut erhalten, weniger gut das Proskenion. 23 Vomitorien (nach Beaufort).

Theater zu Myra. Eine doppelte Säulenhalle umzieht das Theater. Das Proskenion ist von sehr schöner Ausführung und guter Erhaltung. Masken und Theater-Embleme schmücken die Dekorationswand.

Theater zu Patara. Laut erhaltener Inschrift durch Velia Procula in hadrianischer Zeit vervollständigt bezw. restauriert. Das Proskenion ist sehr gut erhalten.

Theater zu Telmissos. Ein sehr grofses Theater. Von den Thüren des Proskenions standen zu Ross' Zeit noch drei aufrecht.

Theater zu Iassos. Der Zuschauerraum ist sehr gut erhalten. Die Stufen sind aus weifsem Marmor, die Füfse der Sitzbänke mit Löwentatzen dekoriert.

Theater zu Pergamon. Cavea sehr gut erhalten. Bühnengebäude zeigt spätere Umbauten. Ausgegraben 1885 durch die deutsche Expedition; s. oben S. 1226.

Theater zu Assos. Bühnengebäude und Cavea sind zum Teil erhalten. Ausgegraben 1883 durch J. P. Clarke.

Theater zu Hierapolis. Spätrömische Anlage. Von der Cavea und dem Bühnengebäude ein grofser Teil erhalten.

Theater zu Aizani. Der untere Teil des Zuschauerraums ist gut erhalten. Auch vom Proskenion sind viele Baustücke vorhanden. Über dem Diazoma befindet sich eine Reihe von Nischen, in denen einige die Kammern für die Vitruvschen Schallgefäfse gesucht haben. Vermutlich sind dieselben nur Substruktionen für die oberen Sitzreihen (Abb. 1820 auf Taf. LXVII).

Theater zu Perge. Aus grauem Marmor erbaut. Das Proskenion ist gut erhalten.

Theater zu Aspendos. Das besterhaltene der uns bekannten Theater. Von dem Architekten Zenon erbaut. Es hat in zwei Rängen zusammen 39 Sitzstufen. Die Fassade baut sich in drei Etagen auf. Das Theater ist aus grofsen Blöcken von Conglomeratstein erbaut. Das Proskenion hat zwei Geschosse, von denen das untere ionische, das obere korinthische Säulen trug. Das Gebälk war reich mit Skulptur geschmückt. Das obere Geschofs wird durch einzelne kleine Giebel abgeschlossen. Ein gröfserer Mittelgiebel war mit einer weiblichen Gestalt geschmückt. Die Dekorationswand öffnet sich mit fünf Thüren zum Logeion. An die Dekorationswand war ein langgestreckter Saal für die Mimen angeschlossen. Zu beiden Seiten desselben liegen die Treppenhäuser. Die Bühne war durch ein Dach, das zum Proskenion hin abfiel, überdeckt. Die Spuren der Dachlinie sind noch vorhanden. Ein Bogengang von 53 Arkaden schliefst den Zuschauerraum nach oben ab.

Theater in Italien und Frankreich.

Theater zu Pompeji. Ein gröfseres und ein kleineres Theater, von denen das letztere bedeckt



war, dicht nebeneinander angelegt (s. Art. Pompeji). Im gröfseren Theater sind die untersten Stufen des Zuschauerraums breiter und niedriger als die übrigen Sitzstufen gemacht und nicht von Treppen unterbrochen. Vielleicht waren sie bestimmt, Sessel zu tragen.

Theater zu Herculanum. Auch hier sind die untersten Sitzstufen wie in Pompeji angelegt. Besondere Treppen aus dem Bühnengebäude führen auf die Tribunalia.

Theater in einer Villa bei Neapel. Ein Privattheater, wahrscheinlich ohne festes Bühnengebäude.

Theater zu Tusculum. Eine Vertiefung zur Aufnahme des Vorhangs ist erhalten.

Theater des Pompejus zu Rom. Bruchstücke des Capitolinischen Stadtplans gaben einigen Aufschlufs über den Grundplan des Theaters.

Theater des Marcellus zu Rom, bekannt durch den von Peruzzi aufgenommenen, von Serlio veröffentlichten Plan. Erhalten sind nur einige Arkaden des Zuschauerraums in zwei Geschossen und Teile der Korridore und Stufensubstruktionen von späteren Gebäuden überdeckt (s. Abb. 310; s. auch Art. ›Rom‹ S. 1506).

Theater zu Falerii. Eines der besterhaltenen Theater Italiens, im Jahre 43 n. Chr. vollendet.

Theater zu Orange. Ein schönes Theater, soweit erhalten, dafs sich gesicherte Rekonstruktionen geben lassen.

In dem Kapitel ›Theatergebäude‹ müssen auch die O d e i e n mit Erwähnung finden, eine Klasse von Bauten, die sich ihrer Hauptmasse nach nur unwesentlich von den Theatern unterscheiden. Der älteste Bau dieses Namens, der uns begegnet, zeigt freilich erhebliche Abweichungen von dem üblichen Theaterschema. Das Odeion des Perikles, vermutlich östlich vom Dionysos-Theater gelegen, war ein kreisrunder Bau, nach Plutarchs Beschreibung mit vielen Sitzplätzen versehen und im Innern mit einer grofsen Anzahl von Säulen ausgestattet. Er trug ein zeltartiges Dach, das der Überlieferung nach dem Zelte des Perserkönigs nachgeahmt sein sollte. Im mithridatischen Kriege wurde der Bau von Aristion, der sich auf der Burg gegen den Ansturm der Römer unter Sulla verteidigte, niedergebrannt, damit die Römer aus dem Besitz des Baues keinen Vorteil für ihren Angriff ziehen könnten. Später baute der Kappadokische König Ariobarzanes II. Philopator das Odeion wieder auf. Spuren des Baues sind noch nicht wieder aufgefunden.

Vielleicht war die sog. Skias zu Sparta ein Gebäude derselben Art. Später, als man bedeckte Theater errichtet, bezeichnet man auch diese Gebäude, vermutlich in Erinnerung an die Bedachung des Perikleischen Baues, mit dem Namen Odeion.

Das besterhaltene Odeion ist dasjenige, welches Herodes Atticus den Athenern zu Ehren seiner Gemahlin Regilla baute (s. Abb. 1824). Die Bedachung ist litterarisch bezeugt — Philostrat in seiner Beschreibung des Baus hebt die aus Zedernholz gefügte Decke besonders hervor — doch ist die in den Tuckermannschen Zeichnungen rekonstruierte Form der Dachbildung nicht gesichert. Im übrigen entspricht die Anlage völlig der eines römischen Theaters, auch wird der Bau nicht immer als Odeion, sondern gelegentlich auch als theatrum oder theatrum tectum bezeichnet. Um die halbkreisförmige Orchestra baut sich der Zuschauerraum in zwei Rängen auf, durch ein Diazoma geteilt. Er wird durch schmale Treppen in Keile zerlegt. Die Sitzreihen waren mit marmornen profilierten Stufen bekleidet, deren Bildung Abb. 1819 auf Taf. LXVII zeigt. Der Orchestraboden ist mit einer Pflasterung aus gemusterten Marmorplatten versehen. Die Fassade des Proskenion ist in Gruppen von zwei und zwei Säulen aufgelöst, dazwischen befinden sich drei Thüren, die das Logeion mit dem Innern des Bühnengebäudes verbinden. Die Vorderwand des Logeion ist zum Teil erhalten. Drei Treppen führen von der Orchestra zu demselben empor. Hinter dem Proskenion ist ein langer gewölbter Saal für die Mimen angelegt, die Haupttreppenhäuser liegen links und rechts vom Logeion. Der Bau ist aus mächtigen Porosquadern aufgeführt. Das Innere der Mauern ist zum Teil mit opus incertum ausgefüllt. Bedeutende Teile der Aufsenmauern mit ihren rundbogigen Überwölbungen stehen noch aufrecht. Die Überdeckung des Theaterraums haben wir uns wahrscheinlich so zu denken, dafs ein Teil des Daches als Oberlicht ausgespart blieb, trotzdem bleiben die Dimensionen der Decke noch sehr bedeutende. Die Cavea war ringsum von einer starken, mit Strebepfeilern versehenen Aufsenmauer umgeben, vor welcher im Innern ein oberer Umgang herlief.

Als das grofsartigste nach jenem zu Athen bezeichnet Pausanias das Odeion zu Patrae.

L i t t e r a t u r. Die überreiche Litteratur findet sich in den oben genannten Abhandlungen von Wieseler und in A. Müller, Lehrbuch der griech. Bühnenaltert. sehr vollständig herangezogen. Hier seien aufserdem nur noch einige neuere einschlägige Schriften erwähnt:

J. Durm, Baukunst der Griechen, Baukunst der Römer, durch sehr anschauliche Illustrationen ausgezeichnet; E. Reisch, Anzeige von Müllers Lehrb. in Zeitschr. f. d. öster. Gymn. 1887, 4. Heft S. 720 ff.; U. v. Wilamowitz-Moellendorf, ›Die Bühne des Aeschylos‹ in Hermes XXI S. 579 ff.; Hippolyte Bazin, le théatre Romain d'Antibes, in Revue Archéologique 1887 S. 129 ff., und speziell für das römische Theater den die wichtige Litteratur heranziehenden Abschnitt ›Scenische Spiele‹ in J. Marquardt, Röm. Staatsaltert. Bd. III 2. Aufl. 1885.

Unter den für die Spiele bestimmten Bauten sind neben den Hippodromen die Stadien in ihrem Bauprogramm am meisten den Theatern verwandt. Hier wie dort gilt es, geeignete Plätze für die Produktionen der Kämpfer oder Darsteller zu schaffen und daran anschliefsend ausgedehnte Zuschauerräume, von denen aus das Darstellungs- oder Kampffeld bequem zu überschauen ist. Die den Theatern eigene Konzentration des Baues fällt freilich bei Hippodromen und Stadien fort, da hier der Eigenart der Produktionen entsprechend ein vorwiegend in der Längenrichtung ausgedehntes Kampffeld erfordert wird. Das Stadion ist der Ort für die Wettläufe. Die Bauanlage besteht demgemäfs einerseits aus der Rennbahn mit den Ablaufschranken für die Läufer und dem auf einer Seite der Bahn angebrachten Ziel, anderseits aus den Plätzen für die Zuschauer. Die letzteren finden auf den die Bahn umgebenden Erdwällen Platz. Für die Kampfrichter sind manchmal besondere Zugänge angelegt.

Das Stadion zu Olympia, das berühmteste der griechischen Stadien, ist durch die deutsche Expedition in den Jahren 1879—81 in seinen wichtigsten Teilen aufgedeckt worden. Die Grundfläche der Laufbahn ist ein langgestrecktes Rechteck von ca. 32 zu 211 m, von einer Porosschwelle eingefafst. Um dieses Rechteck zog sich in 1 m Abstand eine Wasserrinne mit mehreren Bassins, aus denen während der Spiele frisches Wasser geschöpft werden konnte. Der nördliche Wall für die Zuschauer wurde von den Ausläufern des Kronoshügels gebildet, die andern waren künstlich aufgeschüttet. Sie hatten anfänglich eine sehr geringe Neigung und wurden später aufgehöht. Die Sitze für das Publikum bestanden aus Holz. In den Westwall war der »geheime Gang«, den Pausanias erwähnt, eingeschnitten. Später, bei Erhöhung der Wälle, wurde dieser Zugang überwölbt; die Länge des überwölbten Teils beträgt 32,10 m, seine Breite 3,70 m. Die Ablauf- und Zielschranken sind sehr gut erhalten. An beiden Enden des Stadions befindet sich je eine Kalksteinschwelle, welche in gleichmäfsigen Abständen hölzerne Pfosten trug. Durch diese wurden auf jeder Seite 20 Stände als Ablaufplätze für je einen Läufer abgeteilt. Die Kampfrichter hatten wahrscheinlich im Osten ihren Platz. So wenigstens erklärt sich mit grofser Wahrscheinlichkeit die Thatsache, dafs an beiden Enden des Stadions Ablaufschranken vorhanden sind, statt dafs, wie man erwartet hätte, auf der einen Seite sich die Ablaufschranken befänden, auf der andern nur eine Zielsäule vorhanden wäre. Es werden beim einfachen Lauf die Wettkämpfer von den westlichen Schranken abgelaufen sein und bei den östlichen in der Nähe der Kampfrichter ihr Ziel erreicht haben. Beim Doppellauf dagegen wird der Lauf bei den östlichen Schranken begonnen haben und ebendahin wieder zurückgekehrt sein. Für letzteren Fall war im Westen statt der einzelnen Holzpfosten wahrscheinlich eine gröfsere Zielsäule in der Mitte der Schrankenschwelle aufgestellt. Es findet sich wenigstens hier auf der Schwelle die Standspur für einen gröfseren Mittelpfosten. Eine abweichende Erklärung s. im Art. »Olympia« S. 1104 G.

Die genaue Entfernung von einer Ablaufschranke zur andern von Mitte zu Mitte gemessen beträgt 192,27 m und aus dieser Länge des olympischen Stadions ergibt sich für den olympischen Fufs der Wert von 0,3205 m.

In Athen legte der Redner Lykurgos das Panathenäische Stadion an, indem er einen sich zum Ilisos senkenden Thaleinschnitt durch Nacharbeiten für diesen Zweck herrichtete. Er legte die Sohle horizontal und gab den Böschungen durch Auf- oder Abtrag gleichmäfsige Neigung. Später erweiterte und verschönerte Herodes Atticus den Bau, indem er die Sitzplätze mit Marmorstufen belegte und dem ganzen Werke erst architektonische Gestaltung gab. In dieser durch Herodes Atticus bewirkten Umgestaltung stellt sich der Bau folgendermafsen dar:

Das Stadion besteht aus einer 204,07 m langen, 33,36 m breiten Rennbahn, die an einer Seite abgerundet ist; an der anderen gerade abgeschnittenen Seite der Bahn scheint eine Halle vorgelegt gewesen zu sein. Ein Korridor von 2,82 m Breite umzieht die Bahn, 30 cm tiefer als diese liegend. Er wird nach der Bahn hin durch eine 1,64 m hohe, oben abgerundete Brüstungswand, nach den Böschungen hin durch eine ebenso hohe, mit Sockel und Abschlufsgesims versehene Mauer abgeschlossen, die zugleich den Unterbau für die erste Sitzstufe bildet. Zur Entwässerung des Korridors dient ein unter diesem liegender gemauerter Kanal, welchem Löcher im Korridorfufsboden, in gleichen Abständen verteilt, das Wasser zuführen. Auch für die Entwässerung der Rennbahn ist durch ein System von verdeckt liegenden Kanälen gesorgt. Vom Korridor nach den Sitzreihen führen Treppen von 0,80 m Breite, an jeder Langseite 11, an der Peripherie der Sphendone 7 an der Zahl. Die Sitzstufen sind ähnlich denjenigen im Dionysostheater profiliert. Wo dieselben an die Treppen anstiefsen, waren sie mit skulpiertem Schmuck versehen. Die Sitzstufen waren entweder direkt auf den Felsen gebettet, oder es waren noch Fundamente aus Bruchstein und Mörtel für dieselben hergestellt. Auch am oberen Rande der Böschungen scheint ein Korridor hergelaufen zu sein, von dem aus man zu den Sitzstufen gelangen konnte. Eine Futtermauer, zum Teil mit Strebepfeilern versehen, stützt und begrenzt die Wälle der ganzen Rennbahn. Am hinteren Ende des Zuschauerraums lag eine Stoa, deren Fundamente erhalten sind. Vielleicht war sie für die Preisrichter bestimmt. An der östlichen Seite

der Sphendone öffnet sich der Korridor zu einem breiten Vorplatz. Derselbe ist durch einen durch den Fels hindurchgearbeiteten Weg von aufsen zu erreichen. Vielleicht ist dieser, wie der »geheime Gang« zu Olympia, bestimmt, einen gesonderten Zugang für die Kampfrichter zu bilden. Die Wände dieses Durchganges waren mit Quadern verkleidet und die Decke war vermutlich durch Wölbung geschlossen.

Von Ablaufschranken ist nichts erhalten, auch von einer Zielsäule haben sich keine Spuren gefunden. Doch fand sich, wo die Sphendone beginnt, ein Säulenschaft in einer der Brüstungswände des Korridors eingemauert. Da sich diese Säule genau am Ende des geraden Teils nur am Beginn des abgerundeten Teils der Bahn befindet, hat man sie als »Visiersäule« angesehen, die dazu gedient hätte, in Verbindung mit einer zweiten ihr gegenüberstehenden oder einer im Zentrum der Sphendone errichteten Säule die Ziellinie für den Wettlauf festzulegen.

Nach Möglichkeit benutzte man für die Anlage der Stadien Thaleinschnitte, deren Sohle für die Bahn geeignet war, und deren Abhänge für die Zuschauer passenden Raum boten. Manchmal war auch nur an einer Seite der Bahn der Raum für die Zuschauer hergerichtet, wie bei dem einseitigen Stadion hinter dem Theater von Aegina, das Pausanias erwähnt und bei einem von Ross genannten Stadion zu Delos. Beim Stadion zu Messene beschränkte man sich darauf, die natürlichen Abhänge zu beiden Seiten der Bahn ein wenig abzuarbeiten und gab nur dem abgerundeten Teil der Anlage, der sog. Sphendone, die auf einer Seite den Abschlufs des Stadions bildete, eine reichere architektonische Gestaltung. Der obere Hügelrand wurde mit Portiken umgeben.

Mitunter findet sich die Anlage von Stadion und Theater in unmittelbare architektonische Verbindung gebracht, wie das Beispiel von Aizani (Abb. 1825 auf Taf. LXV) zeigt, wo beide Bauten in derselben Hauptachse liegen. Ein ähnliches Beispiel bietet Orange (Abb. 1818 auf Taf. LXV), wo der Circus dem Theater unmittelbar angeschlossen ist, so dafs die beiden Längenachsen sich parallel sind.

Wir erwähnen von Stadien, die zum Teil in Resten erhalten sind, noch diejenigen von Epidauros, Korinth, Delphi, Theben, Aizani, Perga, Aphrodisias, Ephesos, Laodikeia.

Litteratur: Reber, Gesch. d. Baukunst im Altertum; Durm, Baukunst d. Griechen u. Römer; Guhl u. Koner, Das Leben d. Griechen u. Römer; Ausgrabungen zu Olympia, herausgeg. v. Curtius, Adler, Treu u. Dörpfeld Bd. IV u. V; E. Ziller, Ausgrabungen am panathenäischen Stadion 1870.

[G. Kawerau]

Theatervorstellungen.

a) Bei den Griechen.

Anlafs zu Theatervorstellungen oder dramatischen Aufführungen gaben in Athen, auf welches hier in erster Linie Bezug zu nehmen ist, nur Feste des Dionysos. Nach Athens Vorgang statteten die übrigen Griechen ebenfalls gottesdienstliche Feierlichkeiten mit scenischen Spielen aus und seit der Technitenzeit wurden auch glückliche Ereignisse des politischen Lebens durch dramatische Aufführungen gefeiert.

Eine zusammenhängende Erörterung über die Einrichtung des Theaterlokales bei den dramatischen Aufführungen der klassischen wie der späteren Zeit ist im Augenblick, wo die Veröffentlichung höchst wichtiger Ausgrabungsresultate zu erwarten steht, nicht angezeigt; wir verweisen daher auf den Art. »Theatergebäude« und begnügen uns — dem Zwecke dieses Werkes entsprechend und teilweise im Anschlusse an E. Reisch[1]) —, einige für die Frage belangreiche Kunstdenkmäler mit scenischen Darstellungen zur Besprechung zu bringen. »Denn wenn auch die unzweifelhaft hierher gehörigen Monumente gröfstenteils unteritalischen Fabriken und einer jüngeren Epoche (dem 3. Jahrh. v. Chr.) angehören, so gehen sie doch auf griechische Bühnenzustände zurück und sind daher für die Veranschaulichung derselben von gröfster Bedeutung.«

Betrachten wir zunächst, was sich aus den Monumenten für die Existenz eines sog. λογεῖον gewinnen läfst. Unter λογεῖον ist der Sprechplatz der Schauspieler, d. h. das, was wir Bühne nennen, zu verstehen[2]). Es ist nun bisher angenommen worden, dafs im griechischen Theater unmittelbar vor der Frontseite des Bühnenhauses als Sprechplatz oder Logeion ein gedielter Boden, sei es temporär mit hölzernem oder dauernd mit steinernem Unterbau, angebracht war, der nach Vitruv (V, 7, 2) mehr breit als tief war und sich nicht weniger als 10, sowie nicht mehr als 12 Fufs über die Grundfläche der Orchestra erheben sollte. Die Monumente führen drei Arten von Logeion vor.

Die primitivste Art — ein von drei hölzernen Pfosten gestütztes Logeion — findet sich auf Abb. 1826, einem ruvesischen Vasenbild, das nach Ann. d. Inst.

[1]) Anzeige von Alb. Müller, Lehrb. d. griech. Bühnenaltert. in Zeitschr. f. d. österr. Gymn. XXXVIII (1887), S. 270 ff. — Heydemann, Die Phlyakendarstellungen auf bemalten Vasen (Jahrb. d. kaiserl. deutsch. archäol. Inst. Bd. I (1886) Heft 4 S. 260 ff.) ist uns durch die Güte Brunns noch während der Korrektur der Druckbogen bekannt geworden und konnten wir diese treffliche Abhandlung wenigstens einigermafsen noch verwerten.

[2]) Σὺ μέντοι, ἔνθα μὲν κωμῳδοὶ καὶ τραγῳδοὶ ἀγωνίζονται, λογεῖον ἐρεῖς. Phrynich. p. 163 Lob.





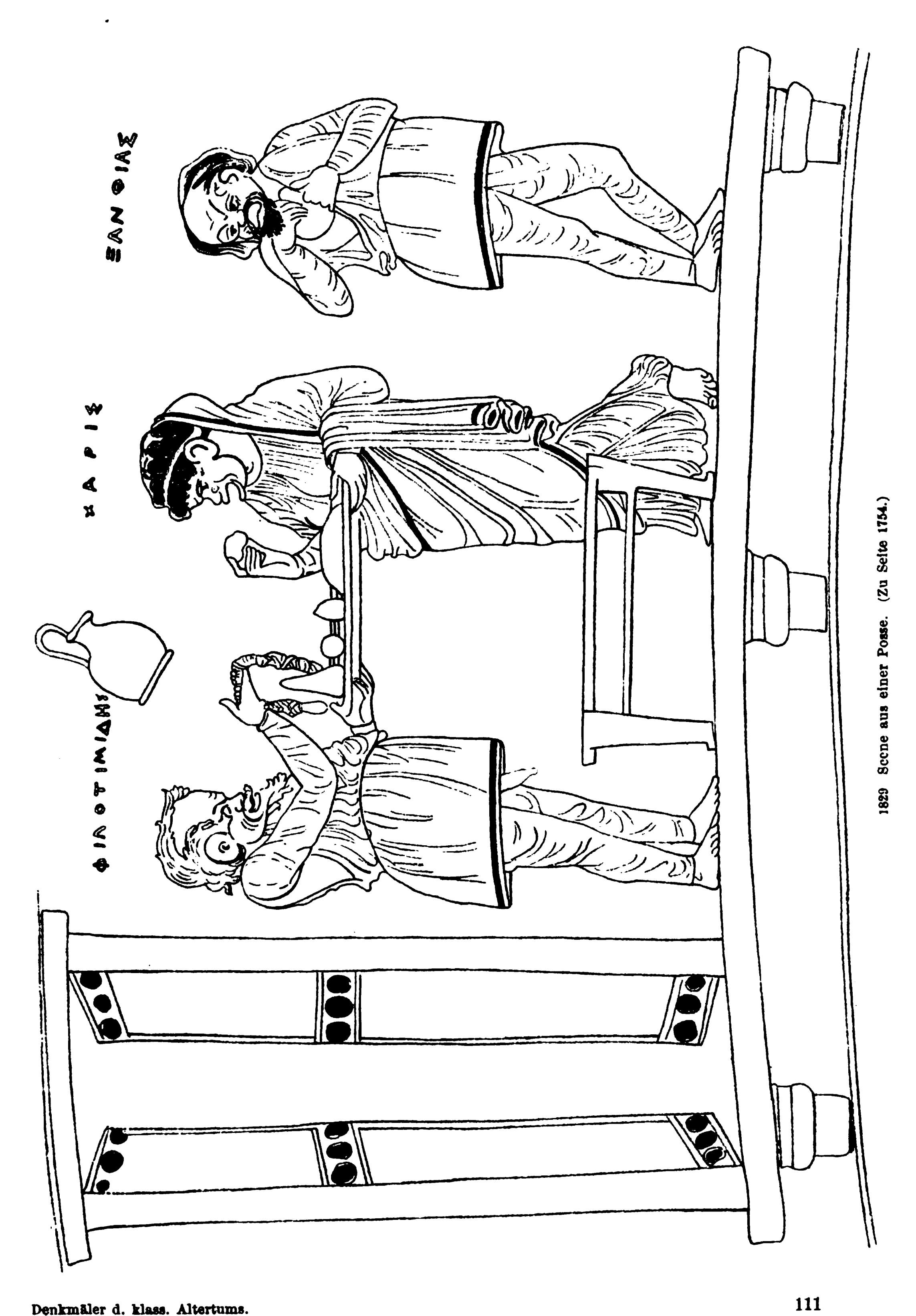
1826 Komödienscene. (Zu Seite 1750.)



1827 Komödienscene. (Zu Seite 1754.)



1828 Komödienscene. (Zu Seite 1754.)

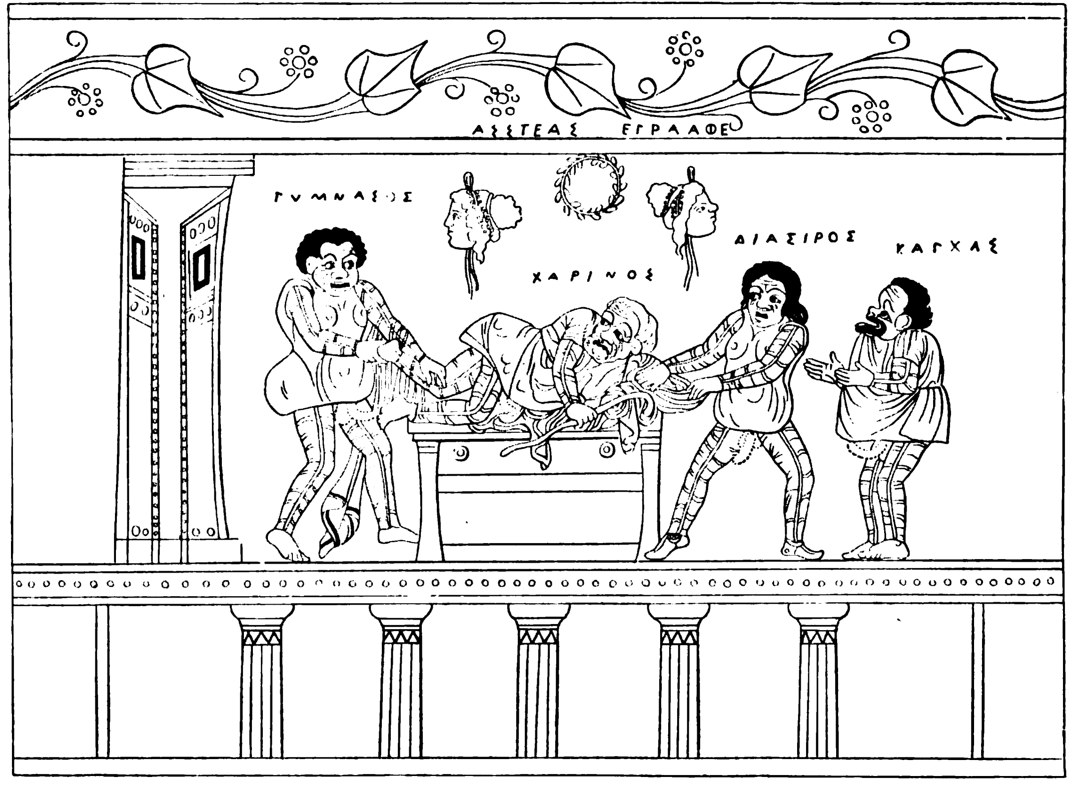


1829 Scene aus einer Posse. (Zu Seite 1754.)

vol. XXV (1853) Tav. d'agg. C—D hier reproduziert ist, sowie auf Abb. 1827, die von einem unteritalischen Krater stammend nach Ann. d. Inst. Vol. XLIII (1871) Tav. d'agg I wiedergegeben wird. In diese Kategorie gehört auch ein ebenfalls ruvesisches, bei Heydemann (Phlyakendarst. S. 271 A, s. Anm. 1) zum erstenmal publiziertes Vasenbild, wo das Logeion vier Pforten aufweist.

Abb. 1828, von einer Vase aus Bari (Elite céramogr. I, 36), und Abb. 902 (unter Art. ›Lustspiel‹) zeigen ein Logeion, das mit einer, wie es scheint, hölzernen Vorderwand und in der Mitte derselben mit einer ebenfalls hölzernen Treppe versehen ist. Auf Abb. 903 (unter Art. ›Lustspiel‹) scheint, wie Reisch meint, auf dem Boden der Orchestra gespielt zu werden, in der sich ein eigentümlicher provisorischer Holzbau mit einer Treppe befindet. Unter Art. ›Lustspiel‹ ist mit Wieseler angenommen, dafs dieser Holzbau sowie die Treppe auf dem Boden des Logeion steht. Man könnte aber allerdings auch daran denken, dafs lediglich der unterste Teil des Holzbaues das Logeion vorstelle, und die an demselben angebrachte Treppe mit den Treppen auf Abb. 1828 und 902 in Parallele setzen.

Abb. 1829 endlich von der in Ruvo gefundenen Vase Caputi (Heydemann, IX. Hallisches Winckelmannsprogramm) und Abb. 1830 von einem (aus Nola stammenden) Krater des späten unteritalischen Malers Assteas (nach Millingen, Vases grecs pl. 46) weisen ein auf drei bezw. fünf dem Anscheine nach steinernen Säulen ruhendes Logeion auf. Hierher ist auch das bei Heydemann (a. a. O. S. 294 g) zum erstenmal reproduzierte ebenfalls unteritalische Kraterbild zu ziehen, auf welchem sich ein hohes, von drei dorischen Säulen (mit Abakos) getragenes und an seiner Vorderwand mit Tänien und Rebenzweigen reich geschmücktes Logeion findet. Der Raum zwischen den Pfosten bezw. Säulen war — wenn dies auch im Bilde öfter nicht dargestellt ist — doch in der Wirklichkeit sicherlich immer mit hölzerner bezw. steinerner Füllung überkleidet.



1830 Scene aus einer Posse.

Schliefslich bemerken wir nur noch, dafs die bisher besprochenen Monumente sich insgesamt auf die alte attische Komödie beziehen[8]).

Fassen wir weiterhin die Darstellungen von Scenen der neuen attischen Komödie auf Abb. 1831, einem

[8]) Heydemann (a. a. O. S. 270) leugnet den Zusammenhang obiger Bilder mit der alten attischen Komödie und führt sie auf das Phlyakendrama in Grofsgriechenland zurück; vgl. auch Art. ›Lustspiel‹ S. 822 [14]).



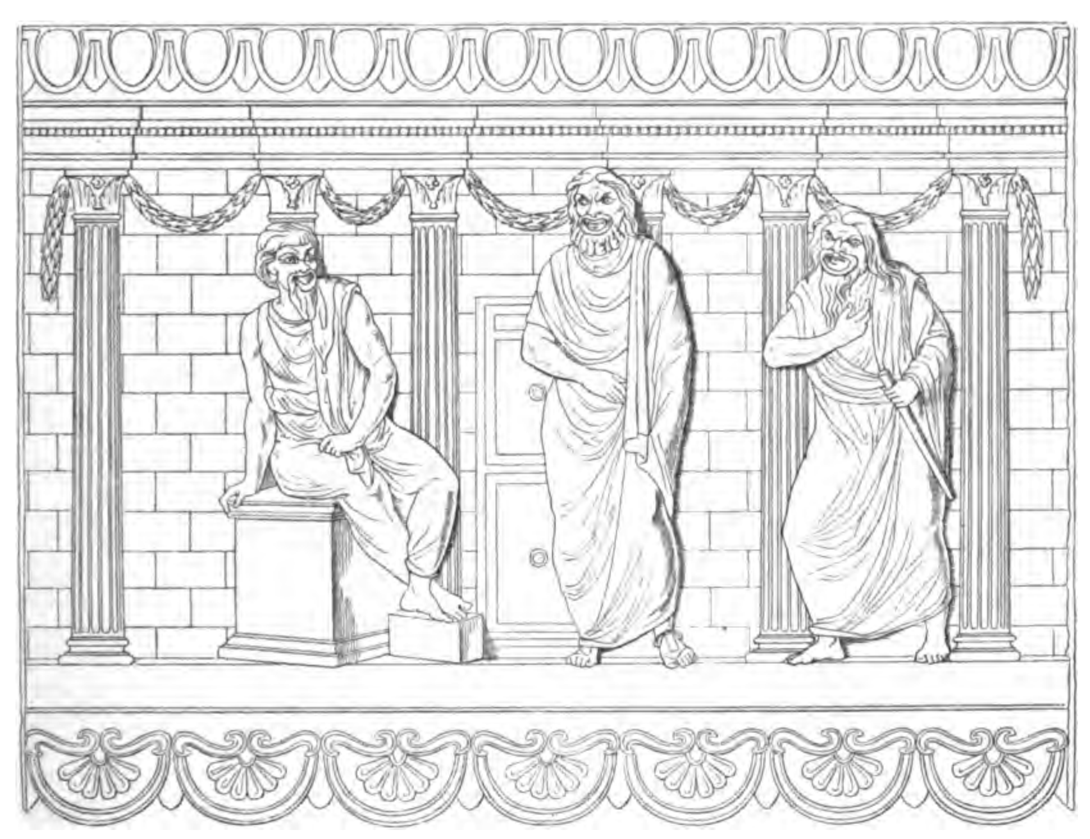
Terrakottarelief aus der Sammlung Campana (nach Ann. d. Inst. vol. XXXI (1859) Tav. d'agg. O), ferner auf Abb. 911 und besonders auf Abb. 910 ins Auge, so gewahren wir zwar ebenfalls eine erhöhte Fläche, auf der die Schauspieler sich bewegen, aber dieselbe ist weit niedriger, als der Standort der Schauspieler auf den der alten Komödie zugewiesenen Monumenten.

Da aber dies offenbar nur mit künstlerischen Rücksichten zusammenhängt, so dürfen wir aus unserer Zusammenstellung den Schlufs ziehen, dafs bei der Aufführung griechischer Komödien in Unteritalien die Schauspieler ihren regelmäfsigen Standort auf einem Logeion hatten, welches teils mit hölzernem, teils mit steinernem Unterbau den Vorschriften des Vitruv entsprach.

Tragische Scenen mit Andeutung eines erhöhten Logeion für die Schauspieler sind uns bis jetzt nicht bekannt geworden, doch ist das bei den komischen Vorstellungen gebrauchte Logeion in der Wirklichkeit jedenfalls auch bei den tragischen zur Verwendung gekommen.

Ebensowenig findet sich auf Kunstdenkmälern eine Spur eines für den Chor errichteten Tanzgerüstes; gleichwohl darf dieser Umstand nicht als Beweis dafür geltend gemacht werden, dafs ein solches Gerüst überhaupt nicht existiert habe; denn es gibt überhaupt keine Darstellung, in welcher der Chor bei einer dramatischen Aufführung thätig vorgeführt wäre.

Über die Dekoration während der Theatervorstellungen ist bei den einzelnen Dramengattungen gehandelt. Aus den Kunstdenkmälern läfst sich lediglich die Hintergrundsdekoration, für welche der technische Ausdruck προσκήνιον gewesen zu sein scheint[4]), und zwar ebenfalls nur für die Komödie nachweisen.



1831 Scene aus einer neueren Komödie. (Zu Seite 1754.)

Während sie auf den Abb. 902 und 1828—1830 den Eindruck einer gemalten Holzwand macht, kann man bei Abb 911 und 1831 an feste, architektonisch geschmückte Proskenien, »Dekorationswände« denken, die vor das Bühnenhaus vorgebaut sind (s. Art. »Theatergebäude«). Was die Thüren in der Hintergrundsdekoration anlangt, so fehlen dieselben auf den Monumenten entweder gänzlich (Abb. 902 u. 1826. 1827. 1828. 1829) oder es zeigt sich nur eine einzige (Abb. 1830. 1831, sowie 911). Dafs auf der griechischen Bühne auch bereits sog. Setzstücke wie Altäre, Götter-

[4]) Alb. Müller, Lehrb. d. griech. Bühnenaltert. S. 117.



bilder, Geräte u. dergl. zur Anwendung kamen, geht aus unseren Abbildungen zur Genüge hervor. Über die διστεγία vgl. Art. »Lustspiel«. Von den Periakten und im allgemeinen auch von der sonstigen Theatermaschinerie ist auf Monumenten wenigstens direkt nichts zu finden; nur bezüglich des θεολογεῖον[5]) läfst sich zur Veranschaulichung die Darstellung auf einer Reliefvase von Orange heranziehen, welche Abb. 1832 nach Gaz. Arch. III, 66 Taf. XII vorführt. Daselbst sind im Hintergrunde auf hohem Brettergerüste Juppiter, Minerva und Victoria (?) dargestellt.

Zuschauer finden sich in Kunstdenkmälern, deren Echtheit nicht anzufechten ist, unseres Wissens

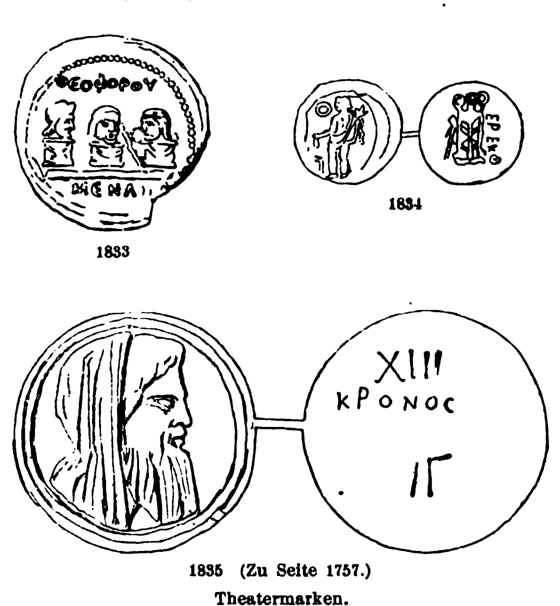


1832 Scene mit Göttererscheinung.

nirgends dargestellt. Über die Sitzordnung geben uns namentlich die Inschriften Aufschlufs. Zu erwähnen ist für unseren Zweck nur der προεδρία[6]), d. h. der Auszeichnung im Theater in der vordersten, d. h. untersten Reihe sitzen zu dürfen. Über die προεδρία im Lykurgischen Dionysostheater zu Athen s. den Art. »Theatergebäude«.

Zur Aufrechterhaltung der Ordnung unter den Zuschauern waren besondere Beamte, die ῥαβδοφόροι (auch ῥαβδοῦχοι), aufgestellt; sie hatten ihren Platz ἐπὶ θυμέλης[7]). Verstehen wir hier θυμέλη in dem Sinne von Logeion oder Bühne, in welchem es ja wiederholt vorkommt, und übersetzen: »an der Bühne«, so gewinnen wir genaue Übereinstimmung zwischen der schriftlichen Überlieferung und der Abb. 910 (unter Art. »Lustspiel«), auf welcher zwei Rhabdophoren dargestellt sind.

Behufs Zulassung in das Theater hatte sich das Publikum mit Marken[8]) (= Billets) zu versehen, von denen sich eine ganze Anzahl bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Man hat zwei Arten zu scheiden. Die erste bilden die für die grofse Masse des Volkes bestimmten, jetzt sog. *piombi*. Sie sind aus Blei gefertigt, rund und durchschnittlich von der Gröfse eines Pfennigstückes. Sie weisen sowohl Embleme als auch Inschriften in Relief auf, wurden für jedes Spiel eigens erneuert und berechtigten wohl



1833

1834

1835 (Zu Seite 1757.)
Theatermarken.

nur zu einem Platze auf dem für die betreffende Phyle bestimmten Keile des Zuschauerraums. Abb. 1833 und 1834 führen zwei solcher *piombi* vor[9]); auf der ersten bemerken wir drei komische Masken auf Gestellen, darüber steht der Titel einer Komödie (ΘΕΟΦΟΡΟV = Θεοφορουμένη) des Menandros, darunter der Name des Dichters (ΜΕΝΑΝ = Μενάνδρου). Die Marke auf Abb. 1834 zeigt auf der einen Seite den indischen Bakchos mit Thyrsos und Kantharos, auf der anderen einen geschmückten Altar und den Namen der Phyle Ἐρεχθηίς.

Die zweite Klasse der Eintrittsmarken weist die

---

[5]) Ἀπὸ δὲ τοῦ θεολογείου ὄντος ὑπὲρ τὴν σκηνὴν ἐν ὕψει ἐπιφαίνονται θεοί, ὡς ὁ Ζεὺς καὶ οἱ περὶ αὐτὸν ἐν Ψυχοστασίᾳ. Poll. IV, 130.

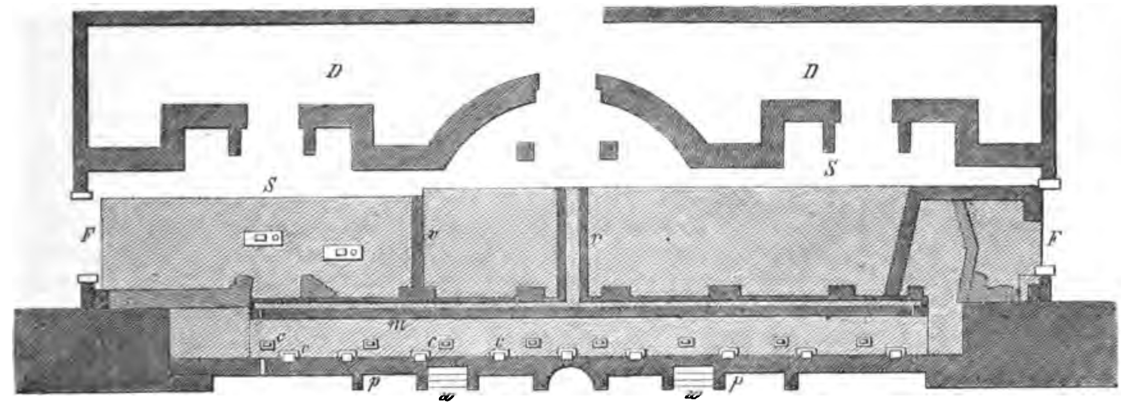
[6]) Vgl. Alb. Müller a. a. O. S. 293 f.

[7]) Ἦσαν δὲ ἐπὶ τῆς θυμέλης ῥαβδοφόροι τινές, οἳ τῆς εὐκοσμίας ἐμέλοντο τῶν θεατῶν. Schol. Arist. Pac. 738.

[8]) Wir sind hier vollständig abhängig von Benndorf, Beitr. z. Kenntn. d. att. Th., S.-A. (aus d. Zeitschr. f. d. österr. Gymn. XXVI) S. 36 ff.; vgl. übrigens auch Alb. Müller a. a. O. S. 298 ff.

[9]) Nach Benndorf a. a. O. Taf. 23, 42, 1.

Form kleiner runder Scheiben auf, die aus Elfenbein oder Knochen gefertigt sind. Die eine Seite ist mit einem Bild, die andre mit einer Zahl oder überdies auch noch mit Schrift versehen. Die Schrift ist griechisch und enthält die Bezeichnung des Bildes, die Zahl ist gewöhnlich doppelt gesetzt und zwar über der Schrift lateinisch, unter derselben griechisch. Das Bild gibt zumeist das Emblem eines Keiles wieder und wies in einen bestimmten Keil des Zuschauerraums. Die Zahlen sind auf die Keile oder wohl richtiger auf gesonderte gröſsere Abteilungen des Zuschauerraumes zu beziehen, die gewöhnlich den Keilen entsprechen mochten. Die Zahl ist die Hauptsache, das Bild Zuthat. Eine Schauspielmarke aus Elfenbein bringen wir[9]) mit Abb. 1835. Die eine Seite zeigt den bärtigen, mit Gewand bedeckten Kopf des Kronos, nach rechts im Profil, die andre oben die römische Zahl XIII, in der Mitte den Namen Κρόνος, darunter die griechische Zahl ΙΓ = XIII. Die Elfenbein- und Knochenmarken waren in Vorkommen und Gebrauch beschränkt; nach ihrem Stil gehören sie der römischen Kaiserzeit an und waren wohl lediglich für die der Proedria teilhaftigen Zuschauer bestimmt.

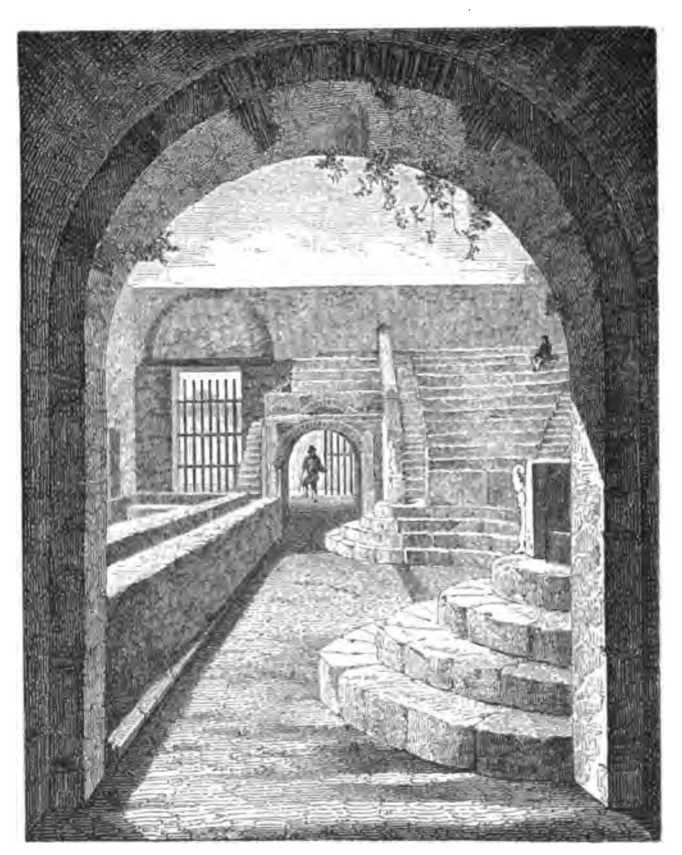


1836 Grundriſs der Bühne des groſsen Theaters in Pompeji. (Zu Seite 1758.)

b) Bei den Römern.

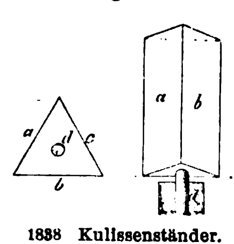
Bei den Römern fand sich **Anlaſs** zu dramatischen Aufführungen zunächst ebenfalls in öffentlichen, religiösen und politischen Festlichkeiten, dann aber auch in Vorkommnissen privater Natur, z. B. in den *ludi funebres*.

Was die Einrichtung des römischen **Theaterlokales** bei den dramatischen Aufführungen anlangt, so verweisen wir zunächst wieder auf den Art. »Theatergebäude«, welcher namentlich auch das römische Logeion zur Besprechung bringt.


1837 Blick in das kleinere Theater in Pompeji. (Zu Seite 1758.)

Bildliche Darstellungen von Theaterscenen, die sich auf speziell römische Aufführungen zurückführen lieſsen und auf Bühne, Dekoration und Maschinerie Bezug nähmen, sind bis jetzt nicht bekannt geworden. Dagegen vermag aus den baulichen Überresten römischer Theater einiges in dieser Richtung beigebracht zu werden und reproduzieren wir daher unter

Abb. 1836 nach Overbeck, Pompeji 4. Aufl. Fig. 91 den Grundrifs der Bühne des grofsen Theaters, und unter Abb. 1837 nach Fig. 98 ebdas. eine Ansicht des kleinen Theaters von Pompeji [10]). Auf dem Grundrisse ist mit *D* das *Postscaenium* bezeichnet, d. h. der Raum, in welchem die Schauspieler vor und nach ihrem Auftreten verweilten. *S* bezeichnet die Vorderwand des steinernen Bühnengebäudes. Auf den vorspringenden Fundamenten dieser Wand ruhte der hintere Teil des hölzernen Fufsbodens (Logeion, bei den Römern *pulpitum*), auf welchem die Schauspieler agierten, während der mittlere Teil dieses Fufsbodens auf der Verbindungsmauer *v*, sowie auf dem überwölbten Abzugskanal *r* und der vordere Teil auf einer niedrigeren Mauer *m* basiert war. In der mit *p* bezeichneten Mauer haben wir die steinerne Vorderwand des Logeion zu erkennen, an welcher zur Ermöglichung des Verkehrs zwischen Bühne und Orchestra zwei kleine steinerne fünfstufige Treppen *w* angebracht waren. Die in dieser Wand befindlichen viereckigen Nischen *p* waren nach Overbecks Ansicht zum Aufenthalt der Theaterpolizei bestimmt; vgl. unsre obige Bemerkung über die Rhabdophoren. *F* sind grofse Seitenthüren, durch welche chorartige Aufzüge die Bühne betraten. Auch im kleinen Theater war die Bühne durch zwei weite Seitenthüren zugänglich, deren eine vergittert auf Abb. 1837 sichtbar ist und an die χαλκᾶ κάγκελλα in der bekannten Stelle über die σκηνή (s. Alb. Müller, Lehrb. d. griech. Bühnenaltert. S. 132 Anm. 2) erinnert. Dafs Periakten auf der römischen Bühne im Gebrauche waren, ist bekannt und reproduzieren wir, um eine Vorstellung von denselben zu ermöglichen, unter Abb. 1838, Fig. 96 aus Overbecks Pompeji. Es waren drehbare Maschinen in Form eines dreiseitigen Prisma, welche oben und unten eingezapft (*d*) und auf jeder der drei Flächen (*a b c*) mit einem gemalten Leinwandstreifen oder einer bemalten Holztafel bedeckt waren [11]). Solcher Periakten, welche unseren Kulissen entsprechen, gab es zwei und es war auf jeder Seite der Bühne eine aufgestellt.



1838 Kulissenständer.

Das römische Theater brachte auch den Vorhang zur Anwendung und unterschied zwischen Hauptvorhang und Nebenvorhang. Der erstere (*aulaeum* oder *aulaea*) war aus kostbarem Stoffe und mit eingewebten Figuren geschmückt. Er wurde bei Beginn des Stückes nicht aufgezogen, sondern in eine hinter der Vorderwand des Logeion befindliche Vertiefung niedergelassen [12]). In dem grofsen Theater zu Pompeji diente wohl der Raum zwischen *m* und *p* des Grundrisses dazu, ihn aufzunehmen. Es ist vermutet, dafs die in diesem Raum vorhandene mit *c* bezeichnete doppelte Reihe ausgemauerter viereckiger Löcher den Zweck hatte, Stricke zu tragen, vermittelst deren in jenem Raum befindliche Personen den Vorhang in die Höhe zogen und niederliefsen.

Über die Zuschauer im römischen Theater bieten uns die Bildwerke nichts. Dafs es daselbst auch Ehrenplätze, insbesondere für die einzelnen Stände, sowie für Beamte und Priester gab, ist ausdrücklich bezeugt [13]). Wie im grofsen Theater zu Pompeji, so waren auch im kleinen (s. Abb. 1837) die vier untersten Stufen breiter und niedriger als die nachfolgenden; sie dienten offenbar dazu, die Ehrensessel (*bisellia*) aufzunehmen, auf denen die Dekurionen (Stadträte) und andre bevorzugte Personen sich niederliefsen [10]). Die vornehmsten Plätze aber waren auf den beiden *tribunalia* [14]), welche über den Eingängen zur Orchestra unmittelbar rechts und links von der Bühne gelegen waren. Hier safsen der Veranstalter des Spiels und der Kaiser auf der einen, die Vestalinnen und unter ihnen die Kaiserin auf der andern Seite. Das rechts von der Bühne befindliche Tribunal ist in dem auf Abb. 1822 dargestellten Theater von Aspendos, sowie auch auf Abb. 1837 deutlich zu erkennen.

Theatermarken gab es bei den Römern ebenfalls und es gilt für sie alles oben über die griechischen Bemerkte. Besonders interessant ist eine römische Bleimarke, welche auf der einen Seite klatschende Zuschauer, auf der andern eine tragische Figur mit Scepter und Palme zeigt [15]). [A]

Thebais. Verschiedene auf den Zug der Sieben gegen Theben bezügliche Denkmäler sind schon behandelt in den Art. ›Adrastos‹, ›Amphiaraos‹, ›Archemoros‹. Von den übrigen in der Kunst bevorzugten Hauptmomenten heben wir hervor:

---

[10]) Vgl. Overbeck, Pompeji 4. Aufl. S. 166—176.

[11]) *Secundum autem spatia ad ornatus comparata, quae loca Graeci* περιακτους *dicunt ab eo, quod machinae sunt in his locis versatiles trigonoe habentes singulae tres species ornationis, quae, cum aut fabularum mutationes sunt futurae seu deorum adventus cum tonitribus repentinis, versentur mutentque speciem ornationis in fronte.* Vitr. V, 6, 8.

[12]) Während also wir sagen: ›der Vorhang geht in die Höhe‹, sprachen die Römer von *aulaeo misso* (Phaedr. V, 7, 23) oder *aulaeo subducto* (Apul. Met. X, 29). — Auf offener Bühne = *aulaea premuntur* (Hor. Epist. II, 1, 189). — Wir: ›Der Vorhang fällt‹; der Römer: *aulaeum tollitur* (Cic. p. Cael. 27, 65 extr.).

[13]) Vgl. Ludw. Friedländer in Marquardt-Mommsen, Handb. d. röm. Altert. VI [2], 534 ff.

[14]) Vgl. Bernh. Arnold, Das altröm. Theatergeb. S. 10.

[15]) Vgl. Benndorf a. a. O. S 73.

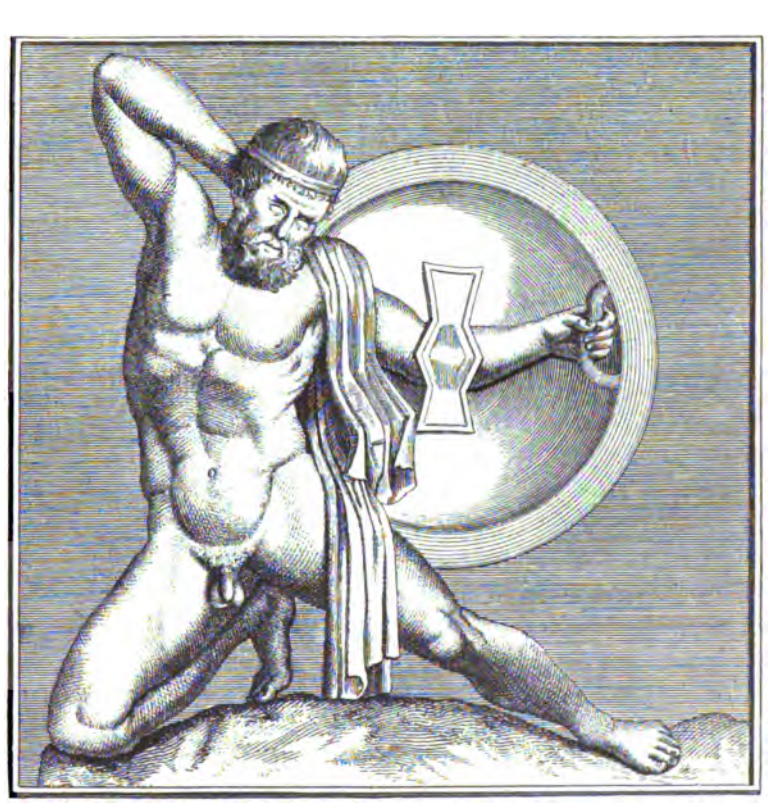


1. die **Beratung der Führer**, welche auf dem berühmten etruskischen Karneolskarabäus in Berlin dargestellt ist. Der Stein hat eine Längenachse von 1,7 cm; wir geben eine Reduktion der starken Vergröfserung, welche das Titelblatt der Originalausgabe von Winckelmanns Geschichte der Kunst schmückt (Abb. 1839). Durch die Bezeichnung der Scene als Beratung soll nicht abgewiesen werden, was man nach Welcker, Ep. Cycl. II, 332 wohl allgemein annimmt, dafs Amphiaraos soeben, sei es im Hause des Adrastos, sei es nach dem Tode des Opheltas (vgl. Schol. Pind. Nem. argum. p. 424: Ἀμφιάραος δὲ τούτοις μαντευόμενος Ἀρχέμορον αὐτὸν ἐκάλεσεν, ὅτι αὐτοῖς ἀρχὴ μόρου ἐγένετο ὁ τοῦ παιδὸς θάνατος) seine trübe Weissagung über den Ausgang des Zuges gesprochen hat, deren Eindruck sichtbar ist. Denn Amphiaraos (Amphtiare in etruskischen Lettern, vgl. die Schrifttafel oben S. 53) sitzt, den untern Leib in ein Tierfell gehüllt, auf die Lanze gestützt, sinnenden Blicks zwischen Polyneikes (Phulnice), dem zurückzuführenden Thronprätendenten, der schwermütig das tiefgesenkte Haupt mit der Hand stützt und zwischen Adrastos (Atresthe, der Name steht nicht ganz an der rechten Stelle), welcher in seinen Mantel gehüllt zwar fest aufwärts blickt mit der Würde des Oberbefehlshabers, aber doch auch mit der Geberde der Trauer, die Hände über dem Knie zusammenfaltend (über diese Geberde vgl. oben S. 587). Hinter diesen drei Helden stehen gerüstet links Tydeus (Tute), rechts Parthenopaios (Parthanapae) als Repräsentanten des Heeres, dessen Kampfesmut durch Warnungen nicht mehr aufzuhalten ist. Dafs nicht noch zwei andre Führer hinzugefügt sind, um die Zahl der Sieben voll zu machen, bedarf keiner Rechtfertigung, wenn man die künstlerische Komposition und die Kleinheit des Steines betrachtet.



1839 Die Führer gegen Theben.

Ein anderer Karneolskarabäus von sehr schöner Arbeit, ebenfalls in Berlin und oft abgebildet (z. B. Müller, Denkm. I, 63, 320; Overbeck, Her. Gal. Taf. 5, 7), stellt Tydeus (Tute) nackt vor, der sich zurückbeugend einen Speersplitter aus dem untern Beine zu ziehen scheint. Man bringt die Verwundung in Verbindung mit dem bei Homer Δ 392 ff. erwähnten Hinterhalte, wo der Held 50 Gegner erschlug. Andre deuten die Handlung auf eine Reinigung mit der Striegel nach dem Ringkampfe. Mehrere geringere Wiederholungen des Steines sind bekannt.



1840 Kapaneus vom Blitze getroffen. (Zu Seite 1760.)

Der **Opfertod des Menoikeus**, des Sohnes Kreons, mehrfach bei Euripides erwähnt, findet sich auf zwei Glaspasten (Overbeck, Her Gal. S. 133) so dargestellt: der nacktę Jüngling mit Helm und Schild besteigt mit einem Fufse den lodernden Altar, indem er sich zugleich das Schwert in die Seite stöfst. Eine etruskische Aschenkiste (Overbeck a. a. O. Taf. 6, 2), welche früher auf denselben Gegenstand bezogen wurde, ist von Brunn, Urne etrusche I, 38

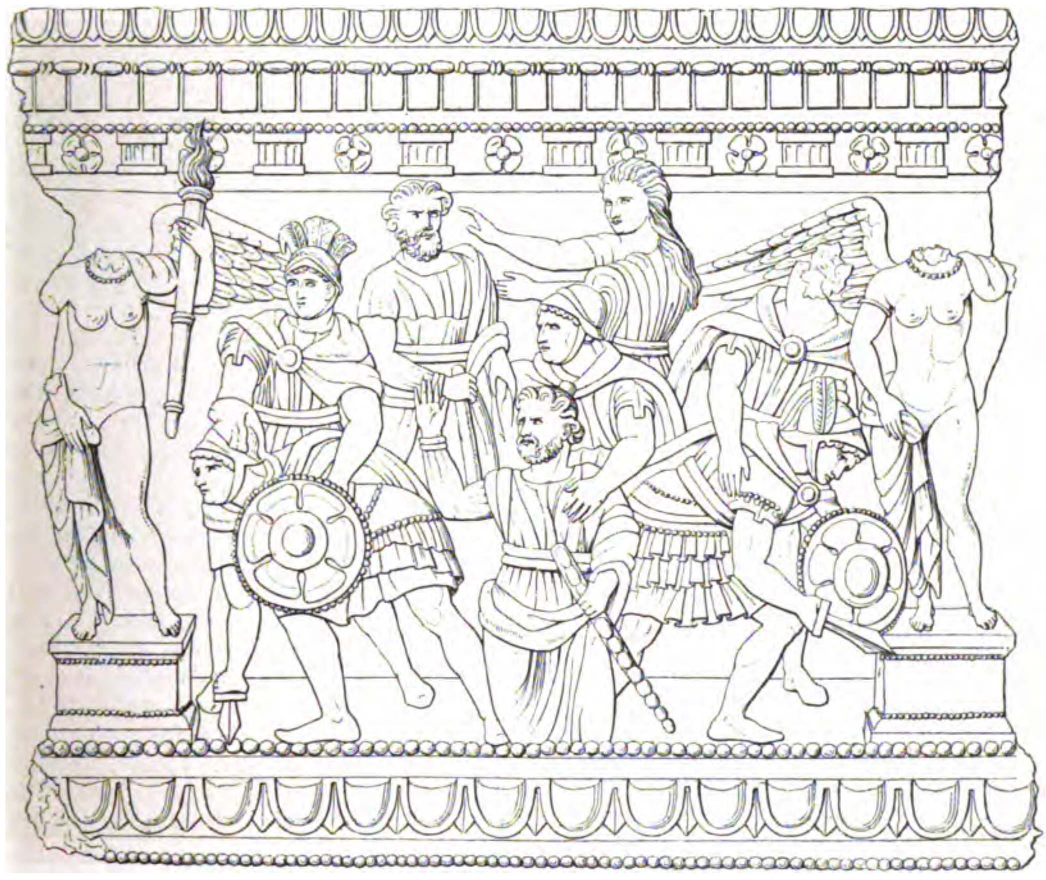
mit Wahrscheinlichkeit auf Telephos gedeutet, wobei allerdings eine starke Nachlässigkeit des etruskischen Kunsthandwerkers angenommen werden mufs. Von dem Sturme gegen die Stadt selbst geben ebenfalls nur einige etruskische Urnen Zeugnis. Neben mehreren namenlosen Kämpfergruppen sichert des Kapaneus Sturz von der zerbrochenen Leiter die Deutung. Die letztere Begebenheit, der Höhepunkt des ganzen Kampfes, ist als Einzeldarstellung besonders auf einer Anzahl geschnittener Steine erhalten. Entweder zeigt sich der gigantische Held (Aesch. ἄλλος γίγας) auf der von ihm erfundenen (Veget. IV, 21) Sturmleiter die Mauer ersteigend; oder Zeus' Blitzstrahl trifft ihn (Soph. Ant. 131; Aesch. Sept. 409 ff.; Eur. Phoen. 1196) und er stürzt herab Nach Servius zu Verg. Aen. I, 44 war im Tempel der Dioskuren zu Ardea: *in laeva intrantibus post fores Capaneos pictus est, fulmen per utraque tempora traiectus.* Ein Gemälde von Tauriskos erwähnt Plin. 35, 144. Vermutungsweise wird auch auf Kapaneus bezogen ein Relief aus Villa Albani, hier Abb. 1840 nach Winckelmann, Mon. ined. I, 109, auf dem ein wildblickender Krieger in schöner Stellung auf die Kniee niedergesunken mit der Rechten in den Nacken greift, als ob er dort getroffen wäre. Schwerlich konnte die äufserlich nicht sichtbare Wirkung des Blitzstrahles anschaulicher vorgeführt werden. Eine Gemme, auf welcher der Blitz dem Kapaneus im Nacken sitzt, bei Welcker, Alte Denkm. V Taf. 12.



1841 Eteokles und Polyneikes vom Wechselmorde hinsinkend. (Zu Seite 1761.)

Wir kommen zum Bruderkampfe, welcher (nach Overbecks Bemerkung S. 153) auffallenderweise in echtgriechischen Werken für uns nicht nachweisbar ist, obgleich er schon auf dem Kypseloskasten vorkam; Polyneikes ist ins Knie gesunken, Eteokles bedrängt ihn, dahinter ein Weib mit Zähnen eines wilden Tieres und mit Krallen, welches der Beschreiber für Ker, den weiblichen Todesdämon der Schlacht, ansieht. (Paus. V, 19, 1: Τῶν δὲ Οἰδίποδος παίδων Πολυνείκει πεπτωκότι ἐς γόνυ ἔπεισιν Ἐτεοκλῆς. τοῦ Πολυνείκους δὲ ὄπισθεν ἕστηκεν ὀδόντας ἔχουσα οὐδὲν ἡμερωτέρους θηρίου καί οἱ καὶ τῶν χειρῶν εἰσιν ἐπικαμπεῖς οἱ ὄνυχες· ἐπίγραμμα δὲ ἐπ' αὐτῇ εἶναί φησι Κῆρα· ὡς τὸν μὲν ὑπὸ τοῦ πεπρωμένου ἀπαχθέντα, Ἐτεοκλεῖ δὲ γενομένης σὺν τῷ δικαίῳ τῆς τελευτῆς.) Die angegebene Situation findet sich ziemlich genau auf mehreren etruskischen Aschenkisten, und zwar so, dafs der auf ein Knie gesunkene Bruder seinem Bedränger das Schwert in den unbewehrten Unterleib stöfst, während dieser ihm das seinige in die Kehle rennt. Diese durch schön-

geführte Linien ausgezeichnete Gruppe wird umrahmt von den lebhaft bewegten Gestalten zweier Keren, gewöhnlich etruskische Furien genannt, welche Fackeln haltend herbeieilen, wohl weniger »zum Wechselmord antreibend« (Overbeck), als um die Toten in Empfang zu nehmen. — Einen Moment weiter vorgeschritten ist die Handlung auf andern Urnen, wo, wie in unsrer Abb. 1841, nach Photographie (aus dem Museo Etrusco in Florenz), beide Brüder tötlich verwundet hingesunken sind und von im Mittelpunkte des Bildes sitzend und von der That ausruhend sich an dem Anblicke weidet (Overbeck 5, 13). Andre Exemplare zeigen auch einen Trompeter, der zum Angriffe bläst, wie bei Eurip. Phoen. 1480 ff. und zwischen den hingesunkenen Kämpfern den Blitzstrahl des Zeus in eigentümlicher Form (Overbeck 6, 3; vgl. Homer Λ 544). Von ganz besonders ergreifender Art ist die dramatisch-symbolische Auffassung auf zwei übereinstimmenden Aschenkisten, von denen wir die eine, welche zu



1842 Die feindlichen Brüder und der Schatten des Oidipus.

ihren Gefährten gehalten werden; zwischen ihnen auf einer Felserhöhung sitzt die geflügelte Todesgöttin mit dem Schwerte. Man wird dabei an die bei den Etruskern beliebten Gladiatorenkämpfe zur Leichenfeier erinnert, auf welche Horaz anspielt (Od. I, 28, 17: *dant alios Furiae torvo spectacula Marti*). — Eine Erweiterung der Scene stellte sich in dem Gemälde des Onasias (Zeitgenossen des Polygnot) in der Vorhalle des Tempels der Athena Areia zu Plataiai dar, wo (nach Paus. IX, 4, 1 verbunden mit 5, 5) die Mutter Euryganeia betrübt dem Brudermorde zuschaute. Auch hierfür haben wir das Beispiel eines etruskischen Sarkophags, auf dem die Furie den jüngsten etruskischen Skulpturen zählt, in Abb. 1842 nach Inghirami Mon. etrusch. II, 94 hier wiederholen. Zu beiden Seiten stehen als Trägerinnen des zierlichen Gebälks, welches die Scene umschliefst, in der Stellung von Karyatiden nackte, kaum die Scham verhüllende Furien, geflügelt und fackeltragend, aber mit Arm- und Halsbändern versehen, und aphroditenähnlich in der ganzen Bildung. An den altarähnlichen Postamenten derselben sinken die feindlichen Brüder nieder, das Schwert noch in den Händen, jeder von einem Waffengefährten unterstützt. Die Haltung ist ziemlich steif und von etwas einförmigem Parallelismus. Im Hintergrunde zeigt

sich ein bärtiger Mann mit Scepter, den wir auf Kreon deuten müssen; die langgelockte Frau mit pathetischer Geberde des Schmerzes kann auch hier nur Euryganeia, die Mutter der Brüder im Epos (Apollod. III, 5, 8, 7) sein. Was aber soll die ganz im Vordergrunde zwischen den Brüdern aus dem Boden aufsteigende Figur des bärtigen bescepterten Mannes, der mit feierlicher Geberde die rechte Hand erhebt? und hinter ihr der jüngere gerüstete Mann, welcher rasch herzutretend, wie es scheint, seine linke Hand auf die Brust des Alten legt? Diese Gruppe kehrt genau so auch auf der anderen Aschenkiste wieder. Niemand zweifelt, daſs der Alte Oidipus sei; nach Müller, Arch. § 412, 3 steigt sein Schatten aus dem Hades auf, um den Fluch zu wiederholen, oder genauer (meinen wir) um dessen Erfüllung zu sehen und wie in einem dramatischen Schluſstableau feierlich zu verkünden. Der Krieger hinter ihm bleibt freilich ein Rätsel, besonders wenn man annimmt, was nicht notwendig scheint, daſs er den Schatten des Oidipus mit der Hand berühre. Der zierliche Charakter der verhältnismäſsig späten Arbeit würde immerhin erlauben, an eine uns unbekannte litterarische Quelle der römischen Epoche zu denken. Oidipus von einem nackten jungen Manne geführt ist auch bei dem Bruderkampfe auf dem Sarkophage Overbeck 5, 15 zugegen, der noch andre sonderbare Einzelheiten enthält.

Zum Schluſs erwähnen wir ein Relief in Villa Pamfili (abgeb. bei Overbeck 6, 9), welches die Hauptmomente des ganzen Krieges zusammenfaſst. Den Mittelpunkt nimmt des Amphiaraos Niederfahrt ein; dahinter erhebt sich der Scheiterhaufen, auf dem die Leichen zweier Krieger liegen. Zur Linken dieser Scene steigt Kapaneus die Sturmleiter mit riesigem Schritte hinan; hinter ihm ein andrer Krieger. Noch weiter links Hypsipyle (s. Art. ›Archemoros‹ S. 114) knieend zwischen Lykurgos und Eurydike einer- und Amphiaraos und Adrastos (?) anderseits. Zur Rechten der Mittelgruppe eine steife Wiederholung des Bruderkampfes; am Ende Antigone Polyneikes' Leiche davontragend, daneben Ismene (?), anderseits zwei trauernde Krieger (nach Overbeck, oder etwa schlafende Wächter?).

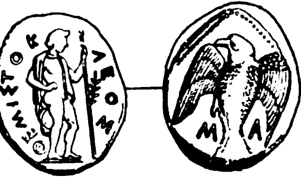
In Delphi standen die Statuen der sieben Führer gegen Theben, etwa um Olymp. 100 von den Argivern wegen eines Sieges aufgestellt; Amphiaraos nebst dem Wagen mit Baton scheint auch hier den Mittelpunkt gebildet zu haben (Paus. X, 10, 2). Daneben auch die Standbilder der Epigonen. Bildwerke, welche mit Sicherheit auf den Inhalt des Epos und der Sage von den Epigonen zu beziehen sind, gibt es nur wenige und nicht bedeutende. [Bm]

Themistokles. Bildnisse des Themistokles werden mehrere erwähnt: eine Statue auf dem Markte von Magnesia, Corn. Nep. Them. 10; eine andre im athenischen Prytaneion (neben der des Miltiades), welche man später durch Änderung der Inschrift für einen Thraker ausgab (Paus. I, 18, 3). Eine Statuette (εἰκόνιον) in dem von ihm gegründeten Tempel der Artemis Aristobule zu Athen sah noch Plutarch (Them. 22) und fand das Antlitz heldenmäſsig. Ein von seinen Söhnen gestiftetes Gemälde im Parthenon zeigte ebenfalls sein Bild (Paus. I, 1, 2). Ein groſses Gemälde, wie er vor dem Perserkönige redet, beschreibt Philostr. Imag. II, 31. — Mit der Benennung einiger erhaltener Hermen als Themistokles steht es bedenklich. Der von Visconti zu Grunde gelegte geschnittene Stein mit einem behelmten Kopfe, den wir nach Iconogr. gr. pl. 14, 1 in Abb. 1843 wiedergeben, steht einem anderen auf Miltiades gedeuteten ganz parallel und soll durch den Delphin auf den Seehelden anspielen, wie denn auf einem Hermenschafte in Berlin (N. 311) sich die Inschrift Θεμιστοκλῆς ὁ ναυμάχος findet (vgl. schol. Thucyd. I, 93), während der daraufgesetzte Kopf nicht zugehörig ist. Da aber eine Beziehung auf Kimon, den Seehelden, durch dessen vollen und dichten Haarwuchs (οὐλῇ καὶ πολλῇ τριχὶ κομῶν τὴν κεφαλὴν Plut. Cim. 5) ausgeschlossen wird, so mag immer der Künstler den Themistokles im Sinne gehabt haben, bei dessen Bildern eine wirkliche Porträtähnlichkeit überhaupt wohl nicht in Frage kommt. Vgl. ›Ikonographie‹ S. 712 und Arch. Ztg. 1868 S. 1. Über die Marmorbüsten im Vatican und in München s. die Nachweisungen bei Wolters, Berliner Gipsabgüsse N. 482. 483.



1843

Eine unmittelbare Erinnerung an Themistokles gewährt eine höchst seltene Münze, welche nach Waddingtons Auseinandersetzung in der Revue numism. 1856 p. 47 ff. unter der Herrschaft des verbannten Atheners in Magnesia geprägt ist (Abb. 1844, nach Revue numism. 1856 pl. III, 2). Sie zeigt einen stehenden Apollon mit der Chlamys auf den Schultern, der sich mit der Linken auf einen langen Lorbeerzweig stützt. Der Revers bringt einen Raben (als Orakelvogel) in hohlem Quadrat. Die Buchstaben der Inschrift weisen auf die Mitte des 5. Jahrhunderts. Ähnliche Prägungen finden sich später in Städten des südlichen Kleinasien; doch gibt das Gewicht der Münze, welches dem einer attischen Didrachme gleichkommt, und von dem der persischen Stater



1844

erheblich abweicht, den Ausschlag für die Beziehung auf Magnesia (MA). Nach Waddington ist das Prägungsrecht des Themistokles unter Perserherrschaft nicht auffallend [Bm]



1845

Theodosius, etwa 346 zu Italica in Hispanien geboren, Sohn des Theodosius, welcher unter Gratianus als Heerführer gedient hatte, aber von diesem 376 zu Karthago hingerichtet worden war. Nach dem Untergang des Valens wird er von Gratianus aus Hispanien herbeigerufen und zum Augustus ernannt 379; er regiert bis 395, als der letzte Herrscher, der das Reich vor der Überflutung durch die Heeresmassen der Völkerwanderung zu bewahren gewufst hat. Goldmedaillon (Abb. 1845, nach Arch. Ztg. 1860 Taf. 136 N. 2). In der Kolossalstatue vor dem Dome zu Barletta (ca. 18½ Fufs), der gröfsten uns aus dem Altertum erhaltenen Bronzestatue, in der man früher Constantin den Grofsen zu sehen glaubte, hat J. Friedländer den Theodosius erkannt. Neu sind an der Statue die Beine mit den unschönen Strümpfen, sowie beide Hände, die Arme dagegen alt. In der Rechten hielt die Figur einst offenbar das Labarum, das ihm auch auf der Rückseite des Medaillons in die Rechte gegeben ist (Abb. 1846, nach Museo Borbon. XIV, 25). Kopf derselben Statue im Profil, aber stark verkürzt, weil von unten gesehen (Abb. 1847, nach Arch. Ztg. 1860 ebdas. N. 4). [W]


1847


1846 Kolossalstatue des Theodosius.

Theokosmos, Bildhauer aus Megara. ›Er mufs der Genossenschaft des Phidias angehört haben, da nach dem Bericht des Pausanias (I, 40, 3) Phidias ihm bei einem seiner Werke Beistand leistete. Dieses war eine Zeusstatue in dem Tempel des Gottes bei Megara, welche in Gold und Elfenbein ausgeführt werden sollte, aber wegen des Ausbruchs des peloponnesischen Krieges nicht vollendet wurde. Nur das Gesicht war wirklich aus diesen kostbaren Stoffen gebildet, der Körper nur notdürftig aus Thon und Gips hergestellt. Halb bearbeites Holz, welches zur Unterlage des Goldes und Elfenbeines dienen sollte, ward noch zu Pausanias' Zeit hinter dem Tempel aufbewahrt. Über dem Haupte des Gottes, d. h. wohl auf der Lehne des Thrones wie in Olympia, waren die Horen und Moiren angebracht, nach der Erklärung des Pausanias, weil dem Zeus allein das Geschick gehorcht und er die Jahreszeiten nach Bedarf verteilt.

Der Künstler mufs, als er dieses Werk begann noch ziemlich jung gewesen sein. Denn er war auch nach der Beendigung des peloponnesischen Krieges noch am Leben und lieferte zu dem figurenreichen Weihgeschenke, welches die Lakedaimonier wegen des Sieges von Aigospotamoi in Delphi aufstellten, eine Statue des Hermon, des Steuermanns auf dem Schiffe des Lysander. Die Wahl gerade dieser

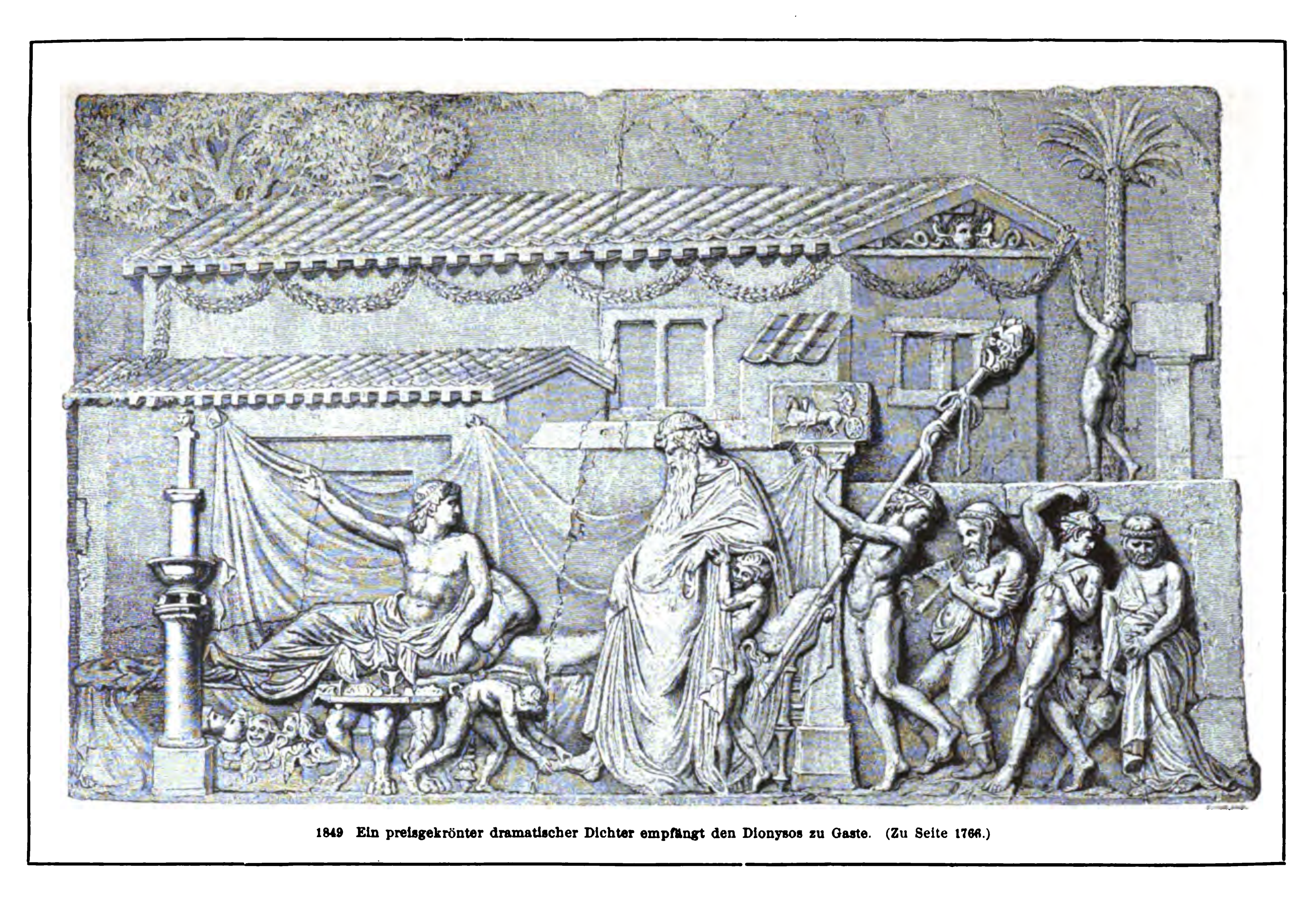


1848 Der Philosoph Theophrast.

Person war darin begründet, dafs Megara, die Vaterstadt des Künstlers, dem Hermon das Bürgerrecht verliehen hatte, Paus. X, 9, 4.« Brunn, Künstlergesch. I, 245. [Bm]

Theophrastos, der Philosoph aus Eresos auf Lesbos, der langjährige Freund und Nachfolger des Aristoteles. Eine Herme von ihm steht in Villa Albani (Abb. 1848, nach Visconti, Ikonogr. pl. 21, 1). Ihr widmet P. Schuster, Bildnisse d. griech. Philosophen S. 19 folgende Betrachtung: »Er trägt [nach Aristoteles] wieder einen Vollbart, nur zeigt sich die peripatetische Sorgfalt für das Äufsere in der Art, wie derselbe von der Mitte der Oberlippe entfernt und unten kurzgehalten und egalisiert ist. Auch sonst ist der Charakter dieses Kopfes sehr verschieden von dem des Aristoteles. So sehr dieser in sich gekehrt ist, erscheint jener heraustretend, wo nicht herausfordernd. Man erhält beim Anblick des stattlichen Hauptes mit dem überlegenen Lächeln den Eindruck, dafs dieser Mann gewohnt war, vor Hunderten von Zuhörern zu sprechen: mit kräftigem Ton, grofser Zuversicht, stets überzeugend, belehrend, besonnen, angenehm, witzig, mit einer unerschöpflichen Fülle des Materials, kurz ein wahrer »Göttermund«, aber, wie das dieser Art von brillanten Rednern öfter geht, zuweilen auch etwas breit und theatralisch, so dafs er im Stande war, sich die Lippen zu lecken, wenn er auf den Feinschmecker zu reden kam. (Hermipp. ap. Athen. I, 21: περιγίνεσθαι εἰς τὸν περίπατον καθ' ὥραν λαμπρὸν καὶ ἐξησκημένον, εἶτα καθίσαντα διατίθεσθαι τὸν λόγον οὐδεμιᾶς ἀπεχόμενον κινήσεως οὐδὲ σχήματος ἑνός· καί ποτε ὀψοφάγον μιμούμενον ἐξείραντα τὴν γλῶσσαν περιλείχειν τὰ χείλη). Gegenüber dem lispelnden Aristoteles ist Theophrast der selbstbewufste Vertreter der Wissenschaft nach aufsen, der da bleibt, während der Meister vor den Sykophanten aus der Stadt entweicht, Schüler herbeizieht, die Zurücknahme von Gesetzen gegen die Lehrfreiheit ertrotzt, und schliefslich doch noch so populär wird, dafs die ganze Stadt zu Fufs seiner Leiche das letzte Geleit gibt.« [Bm]

Theoxenien, d. h. Götterbewirtungen von Seiten der Sterblichen, zu denen einzukehren die Himmlischen sich gnädig herablassen, sind am bekanntesten als römische Staatseinrichtung unter dem Namen der *lectisternia.* Zuerst im Jahre 399 v. Chr. ward nämlich in Rom bei Gelegenheit einer Seuche, um die Götter zu versöhnen, von Staats wegen ein feierliches Göttermahl veranstaltet, bei dem die Bildsäulen auf Polstern vor reichbesetzten Tafeln lagen. Die Sitte war aber den Griechen entlehnt, bei denen sich Spuren derselben sowohl im öffentlichen wie auch namentlich im Hausgottesdienste vorfinden. Vgl. Deneken de Theoxeniis, diss. Berol. 1881. Namentlich die Dioskuren pflegte man z. B. zum Dank für einen Sieg zum Schmause zu laden; öffentliche und regelmäfsige Festkulte bestanden in Paros, Akragas, Sparta und Kyrene. Eine Reihe von bildlichen Darstellungen, welche als Weihgeschenke solche Speisungen im Andenken erhalten sollten, sind nachgewiesen. In Delphi gab es ein Fest Theoxenia, nach welchem ein Monat benannt war. In manchen Mythen gehen Zeus und Demeter, besonders aber Herakles bei Menschen zu Gaste, teilen mit ihnen Tisch und Bett und begründen so ein inniges Verhältnis zur Familie, welches in ihrem Kultus fortlebt. Der Dichter Sophokles wurde wegen seiner vertrauten Beziehung zu Asklepios heroisiert. Am bekanntesten aber sind uns des Dionysos gast-



1849 Ein preisgekrönter dramatischer Dichter empfängt den Dionysos zu Gaste. (Zu Seite 1766.)

freundliche Beziehungen in Attika geworden, wo man an mindestens drei Orten von seiner Einkehr erzählte. Insbesondere rühmte man, dafs der Gott den Ikaros, den Stammvater des Demos Ikaria bei Marathon, besucht und zum Dank für freundliche Aufnahme ihm den Weinstock zum Geschenk gemacht habe. Diesen mythischen Vorgang nun glaubte man früher in mehreren ganz gleichgebildeten Reliefs, von denen wir ein im britischen Museum befindliches nach Combe, Ancient marbles II, 4 hier wiedergeben (Abb. 1849), dargestellt zu finden. Wir sehen in einem durch Teppichvorhang abgegrenzten Raume auf einem Speiselager einen jungen Mann, nur am Unterkörper mit dem Mantel bedeckt, sitzen, vor ihm einen Tisch mit Speisen und Trinkgeräten; zu seinen Füfsen ist auf mehreren Repliken auch eine junge Frau gelagert. Der Mann bewillkommnet mit lebhaftem Gestus den alten bärtigen Dionysos, der in Haltung und Tracht vollständig ein Ebenbild des sog. Sardanapallos (s. oben S. 433), soeben eingetreten ist und sich von einem dienstfertigen Satyr die Sohlen lösen läfst, während ein anderer ihn stützt; im nächsten Augenblicke wird sich der Gott gemächlich auf das ihm bereitete Speisesofa niederlassen. Hinter ihm her zieht sein lustiges Gefolge: ein jugendlicher Satyr trägt den mächtigen Thyrsosstab seines Herrn, ein alter gestiefelter Silen bläst die Doppelflöte, der zweite Satyr hüpft hinterher, einen (hier fehlenden) Schlauch auf dem Nacken tragend und sieht sich um nach einem priaposähnlichen Alten, der eine (hier zerstörte) halb hinsinkende Mainade im Arme aufrecht hält. Hinter der abschliefsenden Mauer gewahren wir ein kleineres Gebäude und daneben einen grofsen Tempel, in dessen Giebelfeld die von Tritonen gehaltene kolossale Maske uns wieder auf Dionysos hinweist; überdem ist ein Satyr im Begriff, die Bekränzung des Gebälkes zu vollenden. Eine hohe Palme auf der einen, eine breite Platane auf der andern Seite bilden den landschaftlichen Hintergrund, während vorn die Umfassungsmauer mit der Votivtafel eines Wagensiegers geschmückt ist. In dem Speiseraume erhebt sich links auf doppelter Säule und über einem Becken aufgetürmt eine Herme, die Jahn nicht unwahrscheinlich als eine Vorrichtung zu dem bei Gelagen so beliebten Kottabosspiel (s. oben S. 792 ff.) deutet. Obwohl nun der Deutung auf den Empfang des Dionysos bei Ikarios hier nichts entgegenzustehen scheint, so war doch schon Jahn (Arch. Beitr. S. 208) geneigt, im Hinblick auf zwei Darstellungen, welche die Gastgeber krank und abgemagert darstellen (Campana opere in plast. 29. 30), den Mythus hier überall typisch aufzufassen und darin den Dank eines von Dionysos Begnadigten zu sehen. Eine in Attika gefundene Tafel, auf welcher das empfangende Paar ähnlich wie auf den sog. Totenmalen speisend und Dionysos in jugendlicher Gestalt von links kommend, dargestellt ist (Arch. Ztg. 1881 Taf. 14) gab dann Veranlassung, den bartlosen und mit Porträtzügen ausgestatteten Gastgeber, weil er mit Epheu bekränzt ist (wie auch in Abb. 1849) und weil Masken unter dem Tische liegen, für einen dramatischen Dichter oder Schauspieler zu halten, der wahrscheinlich für einen errungenen Preis dem Gotte seinen Dank in diesem Relief als Weihgeschenk abstatte. Vgl. das ähnliche Weihrelief an Apollon oben Abb. 103 mit S. 98. Dabei ist man indessen noch im Zweifel, ob nicht ursprünglich ein Grabesschmuck vorliege und ob nicht die uns erhaltenen Exemplare lediglich eine dekorative Bestimmung gehabt haben. Da die Komposition, nach der Bartlosigkeit zu schliefsen, erst der Zeit nach Alexander angehören kann (vgl. oben S. 253 und Hermann-Blümner, Griech. Privataltert. S. 209, 4), und da aufserdem die hetärenartig gelagerte Frau auf einigen Exemplaren in diese Epoche weist, so scheint es nicht unmöglich, dafs wir in dem genreartig abgeflachten Bilde nur eine anmutige Ausschmückung eines Speisezimmers zu erblicken haben. [Bm]

Thermen, Gebäude, resp. Gebäudegruppen aus der römischen Kaiserzeit, deren Räume zur Körperpflege, vornehmlich zum Baden, benutzt wurden.

Vitruv beschreibt sie im fünften Buche Kap. 10 seines Kompendiums in unmittelbarem Zusammenhange mit den griechischen Gymnasien, aus denen sie offenbar hervorgegangen sind (vgl. Art. ›Gymnasium‹). Darauf weisen auch die griechischen Bezeichnungen einzelner Räume (Apodyterion, Lakonikon, Eläothesion, Palästra), die beiden Anlagen gemeinsam und von den Römern übernommen und beibehalten sind.

Während aber in den Gymnasien der Griechen Ausbildung und Übung der Kräfte des Körpers bezweckt wurden, und die Räume für die Reinigung und Pflege desselben nur als Annexe erscheinen, ist in den römischen Thermen das Verhältnis gerade das umgekehrte; sind die Baderäume die Hauptsache, und alles übrige Zuthat.

Im kaiserlichen Rom entwickeln sich die Thermen, wahrscheinlich nach dem Vorgange untergegangener Anlagen aus der Diadochenzeit, zu Stätten des raffiniertesten Genusses, welche der Masse das ihr schmeichelnde Despotentum errichtete. Hier war alles, was die Zeit zur Unterhaltung, Erholung und zum Vergnügen ersonnen hatte, vereinigt und von gröfster Pracht umgeben, dem Volke um ein Billiges, zeitweise gar umsonst dargeboten.

Die Angaben Vitruvs sind, auch wenn man berücksichtigt, dafs er für Zeitgenossen schreibt, überaus dürftig und beschränken sich auf allgemeine Regeln bezüglich der Raumdisposition und auf einige Details der Konstruktion und Heizung. Auch aus

den zahlreichen Stellen antiker Schriftsteller, wie Plinius, Seneca, Lucian (s. Gallus III exc. zur siebenten Scene) erfahren wir über die bauliche Gestaltung nicht eben viel; sondern nur das eine oder andre über die Art der Benutzung. Was endlich römische Dichter von der unerhörten Pracht der Ausstattung und dem Leben und Treiben in den Thermen zu Rom fabeln, ist in Hinblick auf die gute alte Zeit absichtlich übertrieben und reizt mehr die Einbildungskraft, als dafs es zu einer klaren Vorstellung verhilft.

Man thut daher wohl, sich vor allem mit den Monumenten selbst bekannt zu machen, von denen zum Glück zahlreiche Reste in allen Teilen des ehemaligen Weltreiches aufgedeckt und durch Aufnahmen und Beschreibungen veröffentlicht sind. Natürlich sind diese Reste je nach der Örtlichkeit, dem Bedürfnisse, den vorhandenen Mitteln von einander sehr verschieden. Mag aber die Anlage grofs oder klein gewesen sein, nur das Notwendigste enthalten oder weitgehenden Ansprüchen genügt haben, so sind doch als wesentliche Bedingungen, welche das Bauprogramm stellte, immer folgende Teile erkennbar:

1. ein Auskleideraum *(apodyterion)*;
2. das kalte Bad *(frigidarium)*;
3. ein mäfsig erwärmter Raum *(tepidarium)* zur Entkleidung vor und zur Bekleidung nach dem Gebrauche des Schwitzbades, sowie für die mit dem Gebrauche des Schwitzbades in Verbindung stehenden Reibungen und Salbungen und alle die anderen Operationen nach dem Schwitzbade, für welche eigne Sklaven *(unctores)* angestellt waren.

In gröfseren Thermen befanden sich aufserdem für letztere Zwecke besondere Räume *(elaeothesia, unctoria)*;

4. das Schwitzbad *(caldarium, sudatorium)* für Transpirieren und Waschungen mit heifsem Wasser.

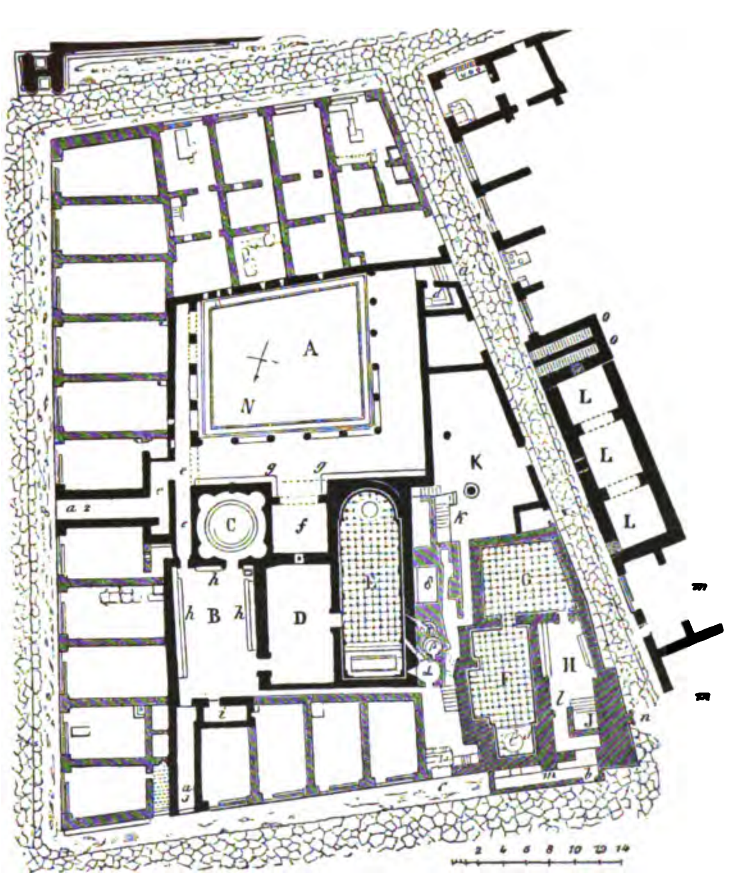
Für das von Vitruv und auch in Pompeji inschriftlich erwähnte Lakonikon, ebenfalls ein Schwitzraum, der nach dem genannten Schriftsteller mit dem Tepidarium in Verbindung stehen soll, ist ein praktisches Beispiel bis jetzt noch nicht nachgewiesen;

5. die Feuerungsanlage mit dem Raume davor *(praefurnium)*, den Reservoirs für das Wasser und den Kesseln zur Erwärmung desselben in verschiedenen Hitzegraden;

6. ein freier Platz *(palaestra)* zu körperlichen Übungen, womöglich von offenen und geschlossenen Hallen *(porticus, cryptoporticus)* umgeben. —

Aus der Fülle des vorhandenen Materials seine hier von kleineren Anlagen die zwei Thermen in Pompeji und die bei Badenweiler befindliche als charakteristische Beispiele ausgewählt, und ihre Grundrisse mitgeteilt und erläutert.

Ganz besonders lehrreich sind die pompejanischen Thermen (Abb. 1850 u. 1851, nach Overbeck, Pompeji Fig. 116 u. 124), denn sie sind nicht nur am besten und als einzigste im Aufrifs erhalten, sondern auch am häufigsten und gründlichsten untersucht, so dafs die Bestimmung der Räume zweifellos nachgewiesen und damit eine sichere Basis für weitere Forschungen gewonnen ist.

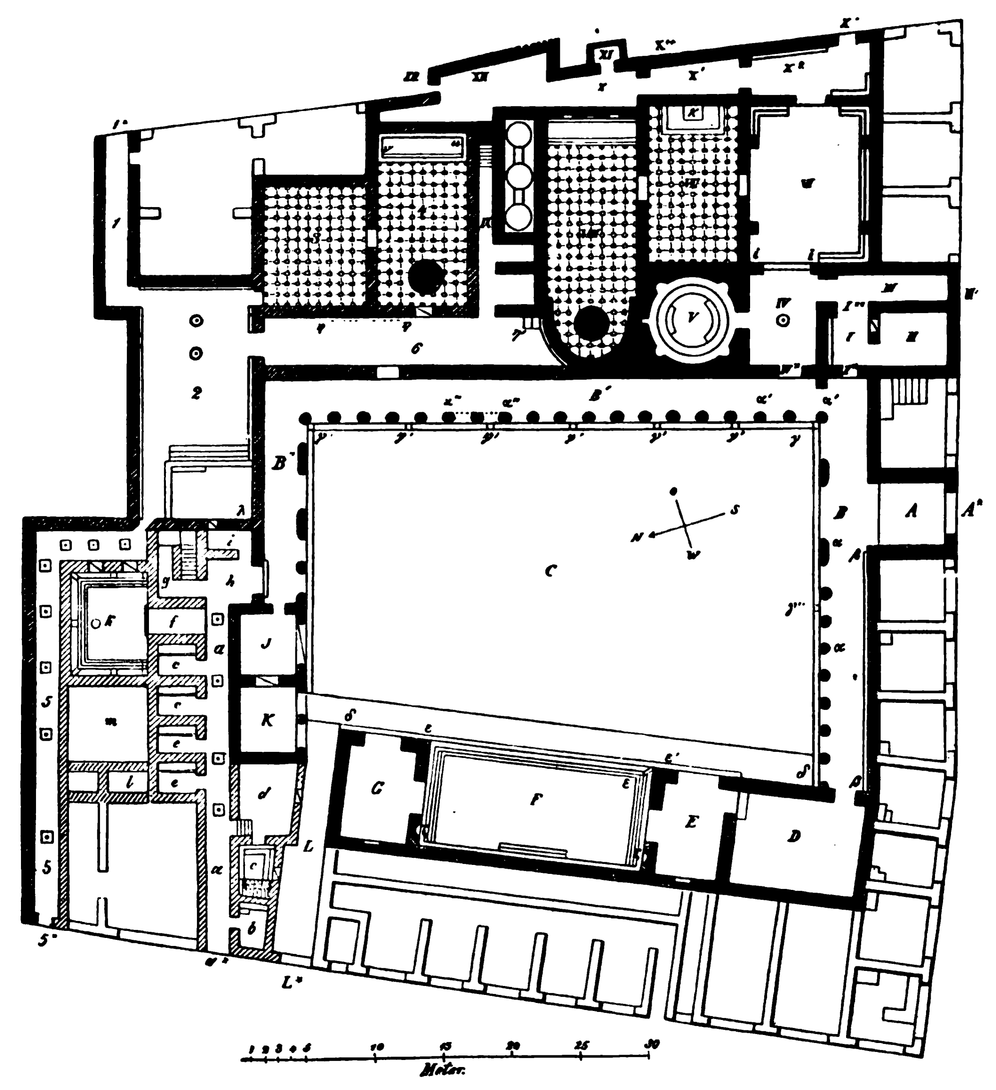


1850 Die kleinen Thermen in Pompeji.

Es sind bis jetzt zwei Anlagen ausgegraben, eine kleinere im Jahre 1824 in der Nähe des Forum civile, und eine gröfsere am Ende der fünfziger Jahre in der Nähe des Forum triangulare. Die kleineren Thermen (Abb. 1850) zerfallen in zwei völlig von einander getrennte Teile, weshalb man mit Recht auf ein Männer- und auf ein Frauenbad geschlossen hat.

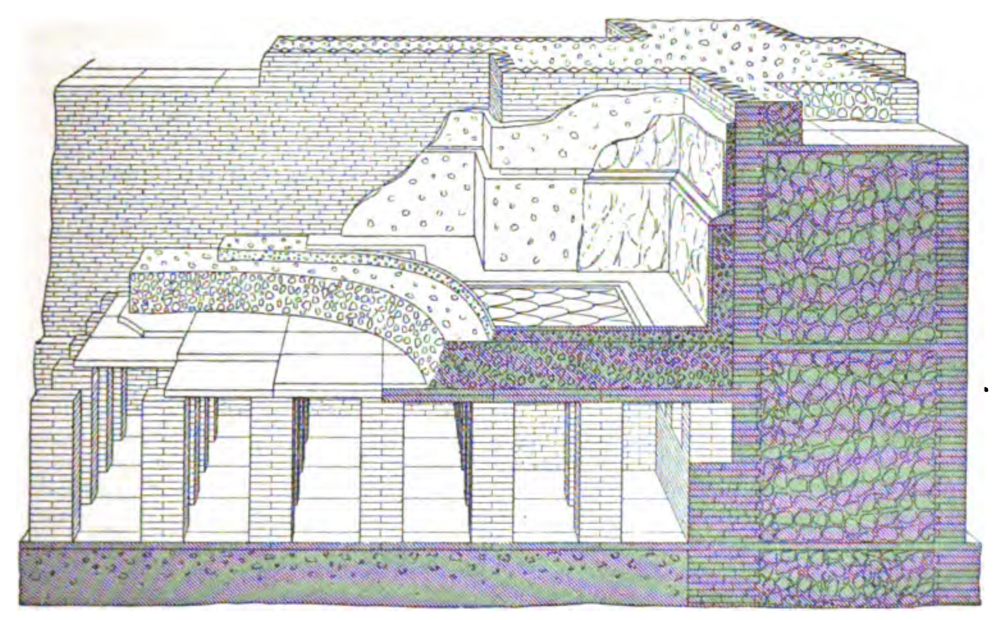
Auf dem Grundrisse ist ersteres schwarz, letzteres durch dunkle Schraffierung bezeichnet.

Ins Männerbad führt von jeder der drei umliegenden Strafsen je ein Eingang (a_1 a_2 a_3). *A* ist ein von Säulenhallen umgebener Platz mit der Exedra *f*. *B*, sowohl direkt von der Strafse, als auch von *A* zugänglich, ist zweifellos das Apodyterion, und daranstofsend *i* die Zelle für den Capsarius, d. h. den Sklaven, der die Wertsachen der Badenden in Verwahrung nahm. In *C* erkennt man das Frigidarium an dem einige Stufen unter dem Fufsboden angelegten kreisförmigen Bassin, der *piscina*. Die vier halbrunden Nischen in den Mauerzwickeln enthielten Sitzplätze und sind nach Vitruv als *scholae* zu bezeichnen. *D* ist das Tepidarium. Die Erwärmung des Raumes geschah durch einen kleinen noch vorhandenen Bronzeherd, hauptsächlich aber durch die sog. Hypokausten, eine im Altertum allgemein gebräuchliche Einrichtung, der wir in jeder römischen Therme begegnen. Unter dem Fufsboden sind nämlich Hohlräume geschaffen dadurch, dafs über gemauerte, etwa 0,75 m hohe Pfeilerchen Thonplatten gelegt sind, die den Estrich und seinen Marmorbelag tragen. Von der später zu besprechenden Feuerungsanlage aus gelangte vermittelst gemauerter Kanäle die heifse Luft in diese Hohlräume, durchstrich sie und zog durch die in den Wänden senkrecht angebrachten Thonröhren nach oben ab. Vitruv nennt diese Art Fufsböden *suspensurae* und beschreibt ihre Konstruktion ausführlich. Vgl. Abb. 1852, nach Abel Blouet, welche Hypokausten aus den Thermen des Caracalla veranschaulichen. *E* endlich ist das Caldarium.



1851 Die gröfseren Thermen in Pompeji. (Zu Seite 1769.)

Auch hier finden sich die Hypokausten, und es sind zur besseren Isolierung des Raumes, sowie auch zum Schutze des Mauerwerks gegen die schädliche Wirkung von Hitze und Feuchtigkeit Thonplatten 0,10 m vor der Mauer, durch eiserne Klammern gehalten, angebracht. Es soll übrigens ausdrücklich bemerkt werden, dafs der so entstandene Schlitz in gar keiner Verbindung mit den Hypokausten steht, und dafs daher von einem »vom Feuer umspülten Raume«, wie in den Beschreibungen irrtümlich zu lesen ist, nicht die Rede sein kann[1]). An der kurzen nördlichen Seite des Caldarium befindet sich die Marmorwanne *(alveus, baptisterium)* für Waschungen mit heifsem Wasser; in der Mitte der gegenüberliegenden darium *J* verbunden ist, *G* Tepidarium, *F* Caldarium mit β dem Labrum. Sehr praktisch und ganz übereinstimmend mit den Vorschriften Vitruvs ist die im Grundrifs hell schraffierte Heizanlage zwischen Männer- und Frauenbad gelegt. Sie bildet überhaupt eine vorzügliche Illustration zu dem Vitruvianischen Text, weshalb derselbe hier wörtlich mitgeteilt sei: *aenea supra hypocausim* (α) *tria sint componenda unum caldarium* β. *alterum tepidarium* γ *tertium frigidarium* δ *et ita collocanda uti ex tepidario in caldarium quantum aquae caldae exieril influat de frigidario, in tepidarium ad eundem modum, testudinesque alveolorum ex communi hypocausi* (α) *calefaciantur.* Der der Strafse zugekehrte, auch mit dem Apodyterion *B* in Ver-



1852 Heizvorrichtung in den Bädern; Konstruktion von A. Blouet. (Zu Seite 1768.)

Schola ist das Labrum aufgestellt, ein flaches, marmornes Becken auf etwa 1 m hohem breiten Fufse für kalte Douchen, wie es das Vasenbild Abb. 219 auf S. 242 (Art. »Baden«) zeigt. An den langen Wänden waren vermutlich hölzerne Sitzbänke aufgestellt.

Das westlich gelegene Frauenbad, nur von der nördlich gelegenen Strafse zugänglich, wiederholt in kleineren Abmessungen dieselben Räume mit denselben Einrichtungen des soeben betrachteten Männerbades. *H* Apodyterion, mit dem zugleich das Frigi-

[1]) Diese Wahrnehmung verdanke ich meinem Freunde, Herrn Bauinspektor Graeber zu Stollberg, der die technischen Details der antiken Baukunst zu seinem Spezialstudium gemacht hat und über ein reiches stets an Ort und Stelle gesammeltes Material verfügt.

bindung stehende Raum ist das Praefurnium. Der überdeckte (?) Hof *K* diente zur Aufbewahrung von Brennmaterial.

Die andre, gröfsere Thermenanlage in Pompeji ist bekannt unter dem Namen Stabianer oder auch Neue Thermen, obwohl sie, wie es scheint, älter ist, als die kleinere. Auch sie zerfällt hauptsächlich in zwei Teile, von denen in Abb. 1851 der eine schwarz, der andre dunkel schraffiert dargestellt ist. *C* ist die inschriftlich bezeugte Palästra, von der südlichen Strafse her durch das Vestibulum *A* zugänglich, und an drei Seiten von Hallen umgeben. An die vierte, westliche Seite schliefst sich ein unbedecktes Schwimmbassin *(natatio frigida)* mit drei seitlich von demselben gelegenen Räumen an, von denen Overbeck wohl mit Recht in *D* ein Apodyterion, und zugleich das ebenfalls inschriftlich erwähnte Destrictarium erkennt, d. h. einen Ort, wo man sich nach vollendeter Übung

in der Palästra vom Staub und vom Öl mittels des Schabeisens reinigte.

Genau wie in den kleineren Thermen sind Apodyterion VI, Frigidarium V, Tepidarium VII, Caldarium VIII disponiert, nur dafs das Frigidarium einen besonderen Vorraum IV erhalten hat. Im Tepidarium findet sich ausnahmsweise eine mit Marmor ausgekleidete Badewanne vor.

In der zweiten Abteilung ist 2 Apodyterion mit dem Frigidarium λ, 3 Tepidarium, 4 Caldarium.

Obgleich nun diese zweite Abteilung sowohl bezüglich ihrer Lage, als auch der Einrichtung genau dem Frauenbade der kleineren Thermen entspricht, so hat man sich zu einer solchen Bestimmung nicht entschliefsen können, weil allerdings eine Thür von 2 durch den Gang 6 zur Palästra führte. Ob aber diese Verbindung in den Augen der Pompejaner ebenso anstöfsig gewesen sein mag, wie uns Modernen, bleibe dahingestellt. Schliefslich ist noch hinzuweisen auf die am Korridor *a* gelegene Reihe von Zellen *ee*, jede mit einer Wanne für Einzelbäder, sog. *solium*, versehen.

Sämtliche oblongen Räume beider Thermen sind mit Tonnengewölben, die quadratischen Frigidarien mit konischen Kuppeln überdeckt, was sich bei den unbedeutenden Spannweiten ohne Schwierigkeiten machen liefs. Die Beleuchtung geschah durch möglichst hoch angebrachte Fenster, die in die Schildwände oder in die Gewölbe lediglich nach Gründen der Zweckmäfsigkeit eingeschnitten sind und mit Glas verschlossen waren. Die Architektur hält sich in sehr bescheidenen Grenzen und zeugt entschieden von Sparsamkeitsrücksichten. Nur die im Beginne der Kaiserzeit so beliebten Stuckaturen und Arabesken verleihen den Räumen durch ihre virtuose Ausführung einen pikanten Reiz.

Die in vorstehendem besprochenen pompejanischen Bäder zeigen eine reine Nutzanlage, deren Räume von bescheidenem Umfange auf gegebenem, unregelmäfsigem Bauplatze äufserst geschickt angeordnet sind.

Anders die im Jahre 1784 bei Badenweiler im Schwarzwalde aufgedeckten Thermen, deren monumentale und weiträumige Grundrifsgestaltung zeigt, dafs hier Platz und Mittel dem Architekten keine hemmende Fessel auferlegten. Sie mögen daher als Seitenstück zu der vorigen Anlage mitgeteilt sein.

Leider ist die Zerstörung eine so gründliche gewesen, dafs nur noch die wenig über den Erdboden hervorragenden Grundmauern vorhanden sind, und sich vom Aufbau und bezüglich der Gestaltung der nächsten Umgebung nichts mehr erkennen läfst. Ein Blick auf den Grundrifs (Abb. 1853 auf Taf. LXIX, nach der unten citierten Schrift von Leibnitz Taf. I) zeigt, dafs auch diese Anlage aus zwei Teilen bestand, die zu einander streng symmetrisch und durch eine Mittelmauer von einander geschieden waren, so dafs die Annahme eines Männer- und eines Frauenbades sehr wahrscheinlich wird. An den kurzen Seiten östlich und westlich, wo sich Terrassen ausbreiteten, lagen die Vestibula *aa*. Seitlich daran schlossen sich je zwei Apodyteria *bb*, *cc*, von denen *cc* durch Hypokausten erwärmt werden konnten und zum Gebrauche im Winter bestimmt gewesen sein mögen. *dd*, *ee* sind Frigidaria. Die Umgänge um die Piscinen von *dd* sind durch halbkreisförmige Anbauten und durch Nischen, welche in den dicken Mauern ausgespart sind, erweitert, worin man die oben erwähnten *scholae* (Ruheplätze) zu erkennen hat. *ee* enthielten an den kurzen Seiten mit Marmor ausgelegte Badkästen für Einzelbäder, sog. *solia*. Die Räume *ff*, *g* sind durch die abgeschlossene Lage und durch die Reste von Hypokausten, die man daselbst fand, als Caldaria gesichert. Man betrat sie von *ee* aus direkt, oder durch die kreisrunden Räume *ghh*, in denen sich Bassins für kalte Waschungen befanden. Der völlig zerstörte Teil des Bauwerks, welcher die Caldaria nördlich abschliefst, enthielt die Heizanlage, deren Einzelheiten nicht mehr festzustellen sind. Die Zuleitung des Wassers geschah von Süden, wo sich die Quelle befindet. Vom Aufrifs läfst sich nur soviel angeben, dafs alle Räume von ziemlich bedeutender Höhe und gewölbt waren bis auf die Apodyteria, welche gerade Decken gehabt haben müssen [1]).

Die Anzahl der Beispiele liefse sich leicht beträchtlich vermehren, besonders wenn man auch die kleinen Badeanlagen berücksichtigt, welche als bedeutende Bestandteile in keiner römischsn Villa gefehlt haben. Allein sie offenbaren im wesentlichen nichts neues, und nur einige gewähren bezüglich der Konstruktion oder Heizung geringe Ausbeute.

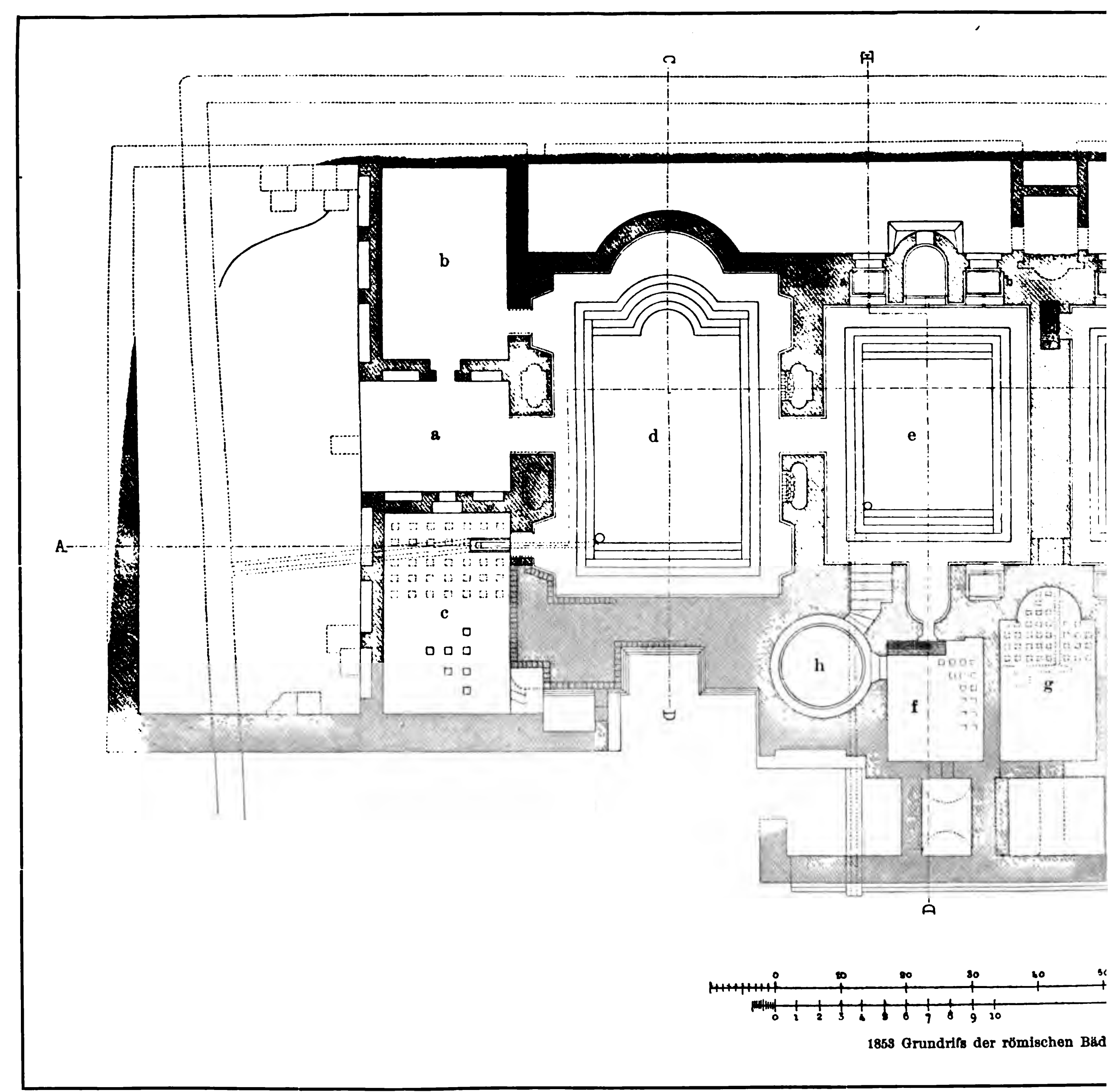
So erkennt man nach den Mitteilungen Gräbers in den Ruinen der sog. Villa des Caracalla bei Homburg v. d. Höhe eine sehr zweckmäfsig konstruierte Kanalheizung, sowie, dafs den Alten das Prinzip der Rauchverbrennung, wie wir es bei Dampfkesselheizungen haben, bekannt war.

Besonderes Interesse hat auch das im Jahre 1875 zu Deutsch-Altenburg bei Pressburg ausgegrabene Militärbad der römischen Kolonie Carnuntum, das A. Hauser in den Mitteilungen der k. k. Zentralkommission veröffentlicht hat, dadurch, dafs hier ein praktisches Beispiel die Angabe Vitruvs erläutert, wie von den römischen Architekten in den geheizten Räumen gerade Balkendecken konstruiert zu werden pflegten. Abb. 1854 zeigt diese Konstruktion, wozu wir Hausers Erläuterung beifügen.

»Die Räume waren mit Holzbalken überdeckt, welche zum Festhalten der Wärme und Abhalten

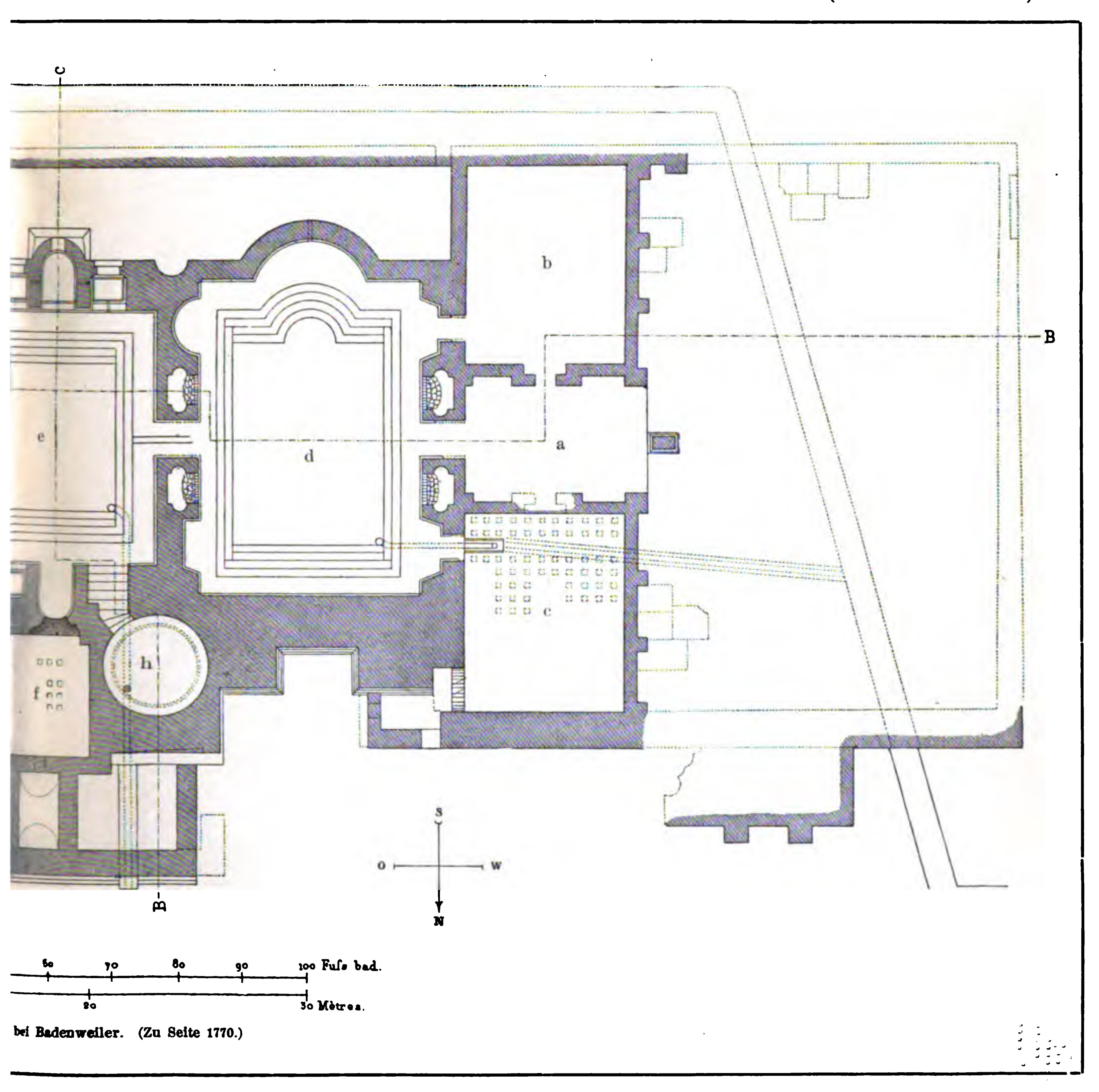
---

[1]) Vgl. die sorgfältige Monographie Leibnitz, Die römischen Bäder bei Badenweiler. Leipzig 1856.



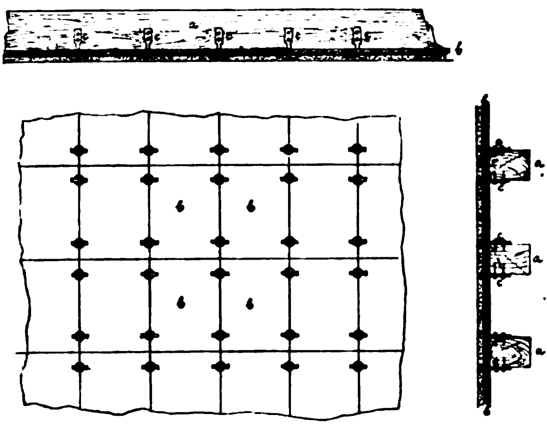
1853 Grundrifs der römischen Bäd

DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN



bei Badenweiler. (Zu Seite 1770.)

der Feuchtigkeit eine geputzte Decke aus Ziegelplatten tragen mufsten. In nebenstehender Abbildung links sind die Thonplatten aneinander geschlossen dargestellt; es ist die Ansicht der Decke ohne Verputz und mit Hinweglassung der rauhen Bearbeitung von unten, während die Zeichnungen daneben Durchschnitte durch die Decke darstellen. Die halbkreisförmigen Ausschnitte der Platten *b b* passen genau aneinander und durch dieselben gingen Eisenhaken *c c*, welche an die Holzbalken *a* festgenagelt waren. Jede Platte hatte vier Aufhängepunkte, und dieselben waren in solcher Weise an den Langseiten verteilt, dafs man daraus ganz sicher auf die Lage und Stärke der Hölzer schliefsen darf.



1854 Deckensystem. (Zu Seite 1770.)

Danach war die Entfernung der Balken von Mitte zu Mitte gleich der Länge der Platten, und die Stärke derselben ergibt sich aus dem doppelten Abstande der Aufhängepunkte von der äufsersten Kante der Platten. Zu beiden Seiten der Balken waren die Haken *c c* in Entfernungen, welche der Breite der Platten gleichkamen, festgenagelt. Eine an die Unterseite der Platten angeworfene Putzschicht von 2 bis 3 cm Stärke deckte die Fugen und vorstehenden Querstücke der Winkelhaken, so dafs die im Innern des Raumes ganz flache Decke nichts von der Konstruktion sichtbar liefs.‹

Als fernere Beispiele seien noch angeführt: von Wilmowski das römische Bad zu Wasserliesch im Jahresbericht der Gesellschaft für nützliche Forschungen, Trier 1858; Aus'm Weerth. Bad der römischen Villa zu Allenz. Bonn 1861. — Samuel Jenny, Bäder zu Bregenz in den Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, Jahrgänge 1875, 1882 und 1886. —

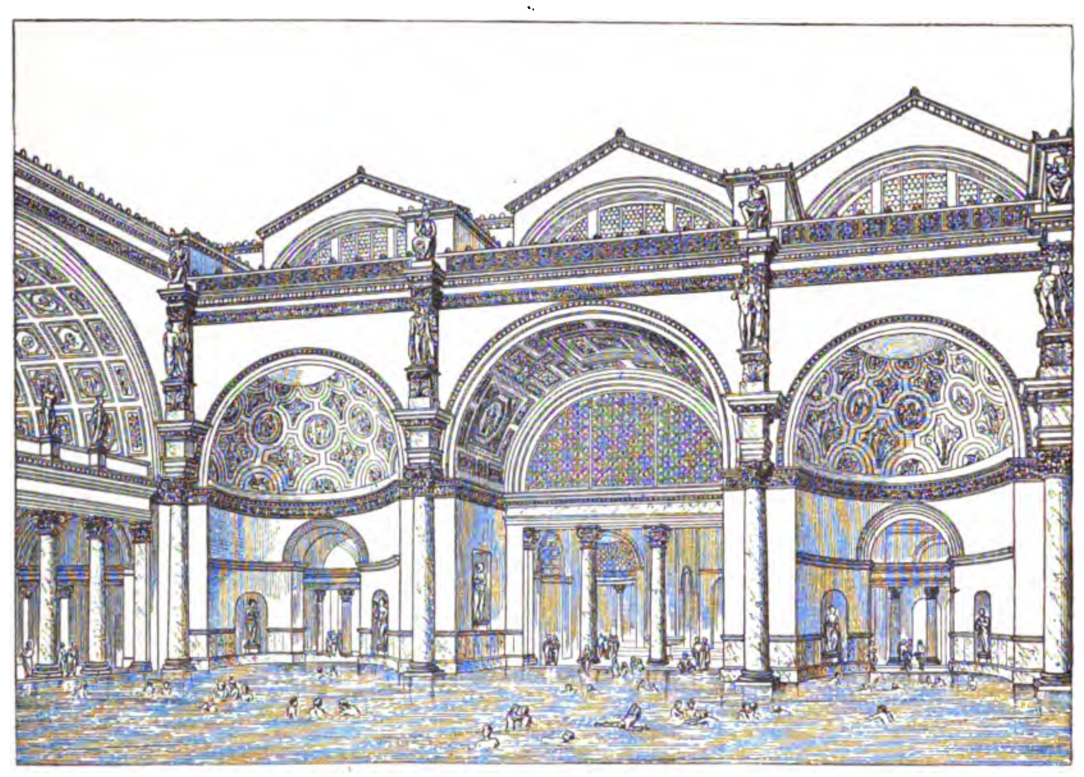
Unvergleichlich mehr aber als alle diese kleineren Anlagen nehmen die Thermen, welche einst die Hauptstadt Rom selbst schmückten, das Interesse in Anspruch. Zu allen Zeiten haben die gewaltigen Reste jener Denkmäler, in denen die altrömische Baukunst ihre gröfsten Triumphe gefeiert hat, das Staunen und die Bewunderung der Beschauer erregt. Die Architekten der Renaissance haben sie gemessen und studiert, um daraus Anregung zu eigenem Schaffen zu entnehmen, und noch heutigen Tages sind sie die unerreichten Vorbilder, wo es sich um die Grundrifsgestaltung monumentaler Gebäude handelt. Sie würden daher mit Recht den breitesten Raum in diesem Artikel beanspruchen müssen, wären wir nur besser über sie unterrichtet, als es in Wirklichkeit der Fall ist.

Aber leider sind sie fast nur in Hinblick auf ihren künstlerischen Wert gewürdigt und noch zu wenig mit der gewissenhaften Sorgfalt untersucht, welche die Altertumswissenschaft verlangt. Es fehlt bis jetzt an einer Arbeit, welche sämtliche vorhandenen Reste übersichtlich zusammenstellt, um mit Hilfe des bekannten Materials die einzelnen Teile zu bestimmen und sie in ihrem Zusammenhange darzulegen, allerdings eine Arbeit, die mit um so gröfseren Schwierigkeiten verknüpft erscheint, als umfassende Ausgrabungen und Untersuchungen an Ort und Stelle nicht zu umgehen sein würden.

Es läfst sich hier nichts Besseres thun, als wenigstens die schönsten und verhältnismäfsig am meisten durchforschten aller Thermen, welche nach ihrem Stifter Antoninus Caracalla benannt werden, bildlich mit einigen Erläuterungen versehen vorzulegen. Es kommt uns dabei zu statten, dafs dieselben wenigstens einmal gelegentlich einer Ausgrabung, welche Conte E. de Velo im Jahre 1823 unternahm, Gegenstand einer gewissenhaften Aufnahme und Spezialstudie des französischen Architekten Abel Blouet gewesen sind, worüber man das Nähere in dessen Werke ›restauration des thermes de Caracalla à Rome, Paris 1828‹ findet.

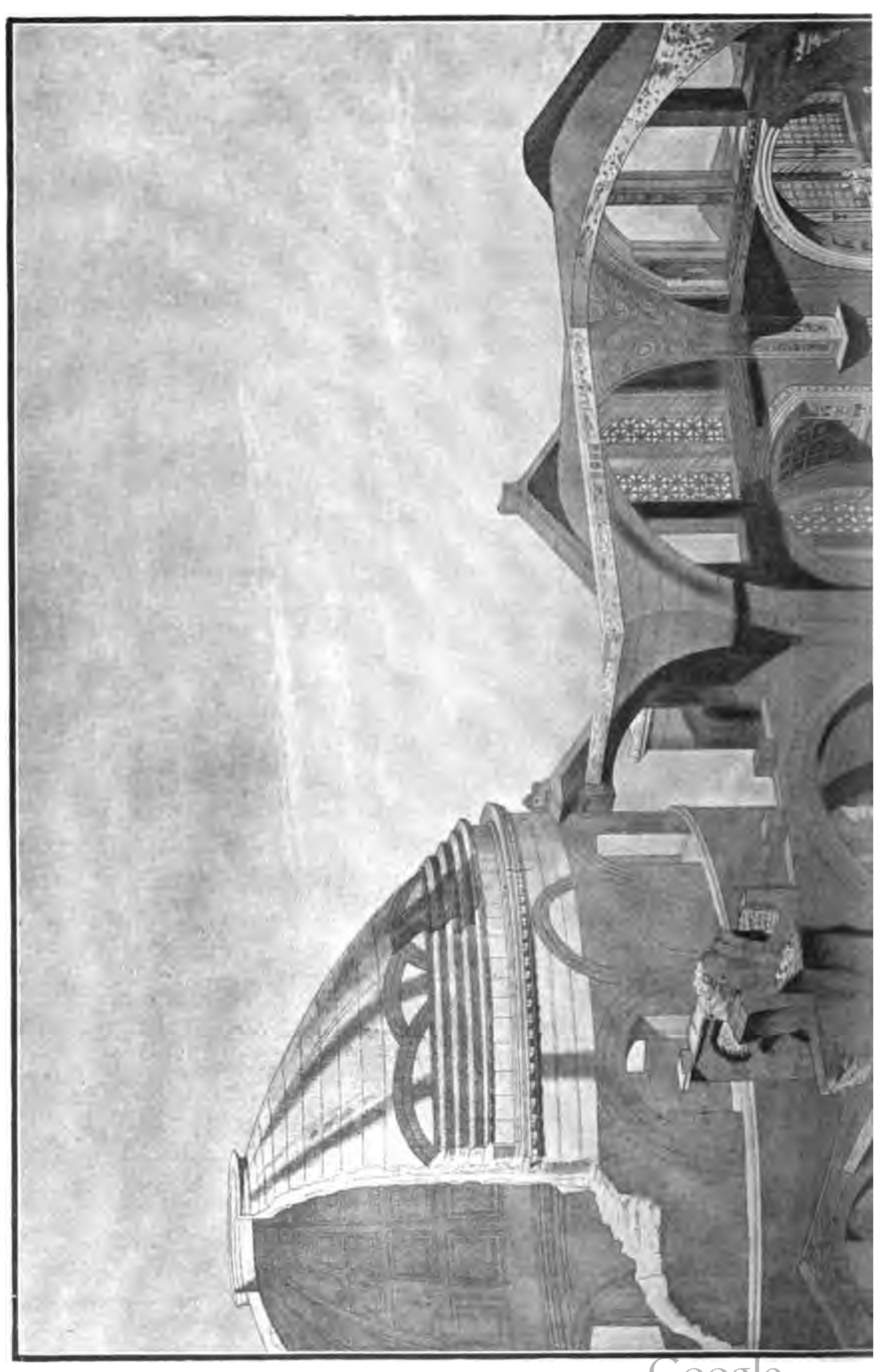
Die Caracalla-Thermen bedecken die bedeutende Grundfläche von 337×328 m $= 110536$ qm und liegen südöstlich vom Aventin, unweit der via Appia mit der Längsaxe parallel zu derselben (s. Karte IV u. V zu Art. ›Rom‹). Von dort aus war auch der Hauptzugang durch den in der Mitte befindlichen Portikus. In der Richtung der in den Grundrifs (Abb. 1855, nach Canina Archit. rom. III tav. 147) eingezeichneten Pfeile betrat man das Hauptgebäude und gelangte seitlich von den Vestibulen in die Apodyteria *L L*. *D* war zweifellos ein unbedecktes Schwimmbassin *(natatio frigida)*. *C* der von drei mächtigen Kreuzgewölben überdeckte Hauptsaal, von den Vorräumen *E E* zugänglich, mit vier in die starken Umfassungsmauern eingefügten Bassins, wird für ein Tepidarium gehalten. Der Ansicht, dafs die Rotunde *A* ein Caldarium gewesen sei, widerspricht sowohl ihre exponierte Lage, als auch, dafs sie eine bedeutende Höhe gehabt haben mufs und dafs ihre Umfassungsmauern von breiten Öffnungen fast ganz durchbrochen waren. Vielleicht aber waren die

abgeschlossenen Räume *MM* Caldaria. Auch über die spezielle Benutzung der Baderäume *OO*, *PP*, *QQ* ist man noch gänzlich im Unklaren, und bezeichnet dieselben nur vermutungsweise als Tepidaria. Die sich in zwei Geschossen nach den Höfen *GG* öffnenden Räume *HH*, *FF*, die auch von aufsen direct durch die Vestibüle *JJ* betreten werden konnten, dienten jedenfalls nicht Badezwecken. In *F* wurde das grofse Athletenmosaik gefunden, von dem Abb. 174 einen Teil darstellt. Den das Hauptgebäude umgebenden Platz hat man sich von Baumpflanzungen durchzogen und mit Rasenflächen, Ruheplätzen, Springbrunnen, Statuen u. a. m. vorzustellen. Über die Bestimmung der baulichen Anlagen, welche den grofsen Platz umgürtend später von Alexander Severus oder, wie Andre wollen, erst von Decius hinzugefügt sind, läfst sich mit Sicherheit nur angeben, dafs sie zu gymnischen Übungen, oder zu Erholungszwecken gedient haben müssen. Deutlich erkennbar ist nur das Stadion *Y* durch die amphitheatralisch angeordneten Zuschauersitze, welche gegen die nordöstliche Umfassungsmauer des grofsen Wasserreservoirs gelehnt sind. Abel Blouet bezeichnet, jedoch ohne jede Gewähr, *SS*, *ZZ* als Palästra, *TT* als Akademie, *V* als Raum für Diskussionen, *YY* Sitzplätze für Redner und Philosophen.



1856 Kaltes Schwimmbad in den Thermen des Caracalla, Rekonstruktion.

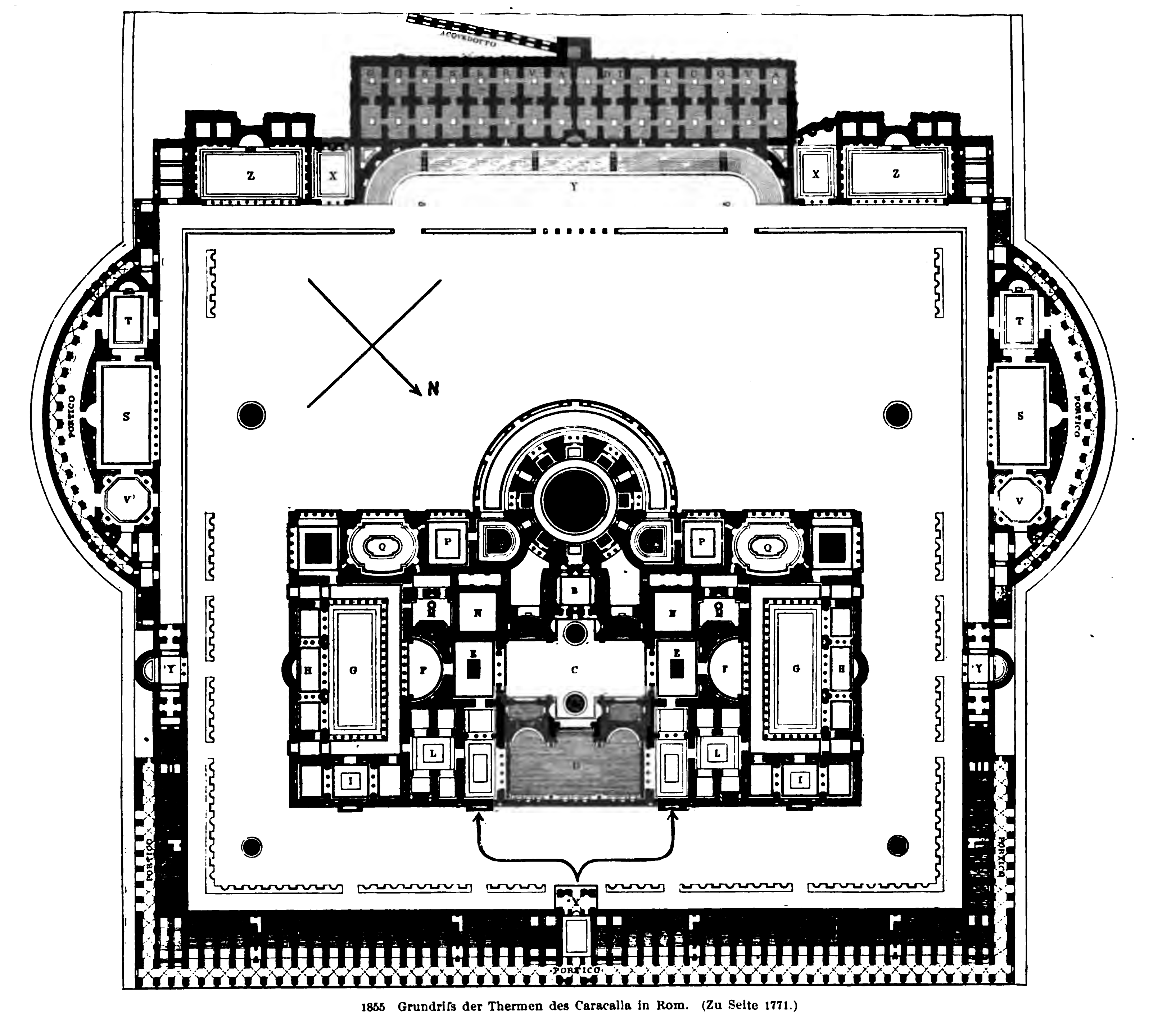
Die Architektur des Äufseren scheint ziemlich einfach gewesen zu sein im Gegensatze zu der reichen Ausstattung der wohl durchweg gewölbten Innenräume. Hier gab es, wie die vorhandenen Reste zeigen, Säulen und Gesimse aus kostbaren Steinsorten, Wände mit farbigem Marmor inkrustiert; Fufsböden mit bunten Steinplatten oder Mosaik belegt, Gewölbe reich stucchiert und bemalt, oder gar mit Glasmosaik geschmückt. Alles das mufs mit der überall verschwenderisch angebrachten Vergoldung die etwas plumpe Pracht gezeigt haben, womit nach orientalischer Weise der Despotismus die Augen der Menge zu blenden pflegte. Ungleich mehr aber als diese Äufserlichkeiten verdient die kühne und wahrhaft geniale Art, wie jene Räume durch Gewölbe überdeckt gewesen sind, Bewunderung. Da indessen eine Erörterung dieses Themas hier nicht am Platze ist, so sei wenigstens auf die geistreichen Ausführungen aufmerksam gemacht, welche der treffliche Violet le duc im 4. Abschnitt seiner »entretiens sur l'architecture« gibt. Ferner sei auf die beigegebenen Abbildungen (1856 oben u. 1857 auf Taf. LXX) verwiesen, welche eine Ansicht der *natatio frigida D* und einen perspektivischen Schnitt durch die Haupträume darstellend von Violet le duc mit Benutzung des von Abel Blouet mitgeteilten Materials gezeichnet sind. Von den anderen grofsen Thermen, deren das kaiser-



DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.



1857 Perspektivischer Schnitt durch die Haupträume der Caracalla-Thermen in Rom, nach der Rekonstruktion von Viollet le Duc. (Zu Seite 1772.



1855 Grundrifs der Thermen des Caracalla in Rom. (Zu Seite 1771.)

liche Rom fünfzehn gezählt haben soll, sind besonders zu nennen: die des Agrippa und diejenigen des Nero, beide auf dem Marsfelde; die Thermen des Titus und die des Trajan, beide auf dem Esquilin; die Thermen des Diocletian und die des Constantin, erstere auf dem Quirinal, letztere am Ostabhang desselben Hügels. Grundrisse und teilsweise auch rekonstruierte Schnitte von allen findet man in den Werken: Palladio, le terme dei Romani 1785; Cameron, the bath of the Romains explained, London 1772; Canina, architettura antica, Rom 1834; von denen die bei Palladio mitgeteilten eine ganz besondere Beachtung verdienen.

Die Anlagen sind sehr verschieden voneinander; nur der grofse, oblonge, von drei Kreuzgewölben überdeckte Saal, der in den Caracallathermen als Tepidarium bezeichnet wurde, kehrt als charakteristischer Kern überall wieder.

Die Diocletiansthermen kommen den besprochenen Caracallathermen an Gröfse und Schönheit des Grundrisses am nächsten. Sie verdienen auch deshalb eine besondere Erwähnung, weil zwei einst zu ihnen gehörige Räume, allerdings nicht im ursprünglichen Zustand, sich bis auf den heutigen Tag erhalten haben. Es sind dies der grofse mit drei Kreuzgewölben überdeckte Hauptsaal, der das Querschiff der Kirche Sta. Maria degli Angeli bildet, und ein kleiner Kuppelraum, der zu einer dem S. Bernardo geweihten Kirche umgestaltet ist. [Matz]

Theseion.

1. Das Bauwerk.

Das sog. Theseion oder der Theseustempel in Athen ist ein für unsre Kenntnis der griechischen Kunstübung zur Zeit des Perikles besonders wichtiges Bauwerk (s. d. Karte von Athen S. 144).

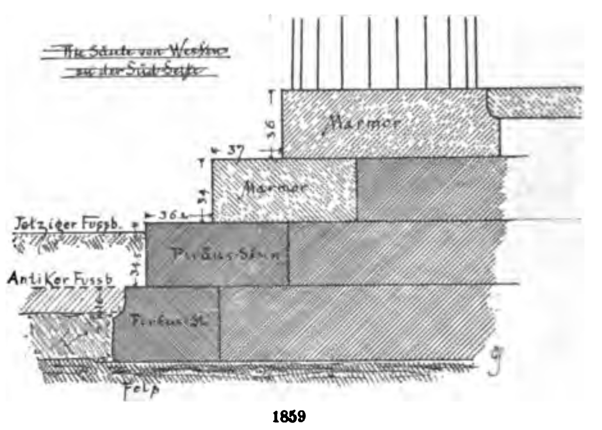
Es steht nordwestlich von Burg und Areopag, auf einem sich nordwärts in die Kephisosebene streckenden Ausläufer des die Hauptberge westlich fortsetzenden Plateaus der Hagia Marina. Von der Mitte dieser etwa 50 m breiten Landzunge ist der Tempel etwas nach Osten hin verschoben. Vor seinen Giebelseiten liegen nur mäfsig breite Plateaustreifen, und in geringer Entfernung von der Nordseite fällt der Erdboden schnell zu der etwa 15 m tiefer liegenden Stadtebene ab. Vor der Südfront dehnt sich die jetzt als Exerzierplatz dienende Rückenebene aus. Hier ist das Erdreich stark angehöht, so dafs die Stufen zum Teil verdeckt sind. Wie weit sonst die heutige Bodengestaltung von der im Altertum abweicht, ist noch nicht festgestellt; man weifs nur, dafs der Fels im Süden früher mehr anstieg und bei Herrichtung des Platzes zu seinem jetzigen Zwecke abgeglättet wurde.

Der Tempel ist wohlerhalten (s. die Gesamtansicht Abb. 1858 auf Taf. LXXI), besser als irgend ein anderer in Griechenland und Italien. Das dankt er vornehmlich den Byzantinern, die frühzeitig das heidnische Gotteshaus zur christlichen Kirche umwandelten. Der heilige Georg vertrieb den alten Besitzer und schützte dann sein Haus für alle Zeit, trotz Bombardement und Erdbeben, zur Freude der Nachlebenden.

Es ist ein dorischer Peripteros mit sechs Säulen unter den Giebeln und 13 an den Seiten, auf dreistufigem Unterbau, mit der Hauptfront nach Osten gewandt. Seine Hauptmafse sind denen des Athenatempels auf Aegina und denen des Demetertempels in Paestum ungefähr gleich und halb so grofs als die des Zeustempels in Olympia.

Der Bau selbst und die beiden oberen Stufen des Krepidoma bestehen aus weifsem pentelischem Marmor, die unterste Stufe und das Fundament aus hartem piräischem Kalkstein. Das Material der Bildwerke soll parischer Marmor sein.

Die Verschiedenheit des Stufengesteins und der sehr schadhafte Zustand der untersten Stufe hat die von älteren Forschern allgemein ausgesprochene Meinung veranlafst, nur die beiden (oberen) Marmorstufen seien einst sichtbar gewesen. Neuere Untersuchungen [1]) haben gezeigt, dafs diese Ansicht irrig ist. Nebenstehende Skizze (Abb. 1859) gibt

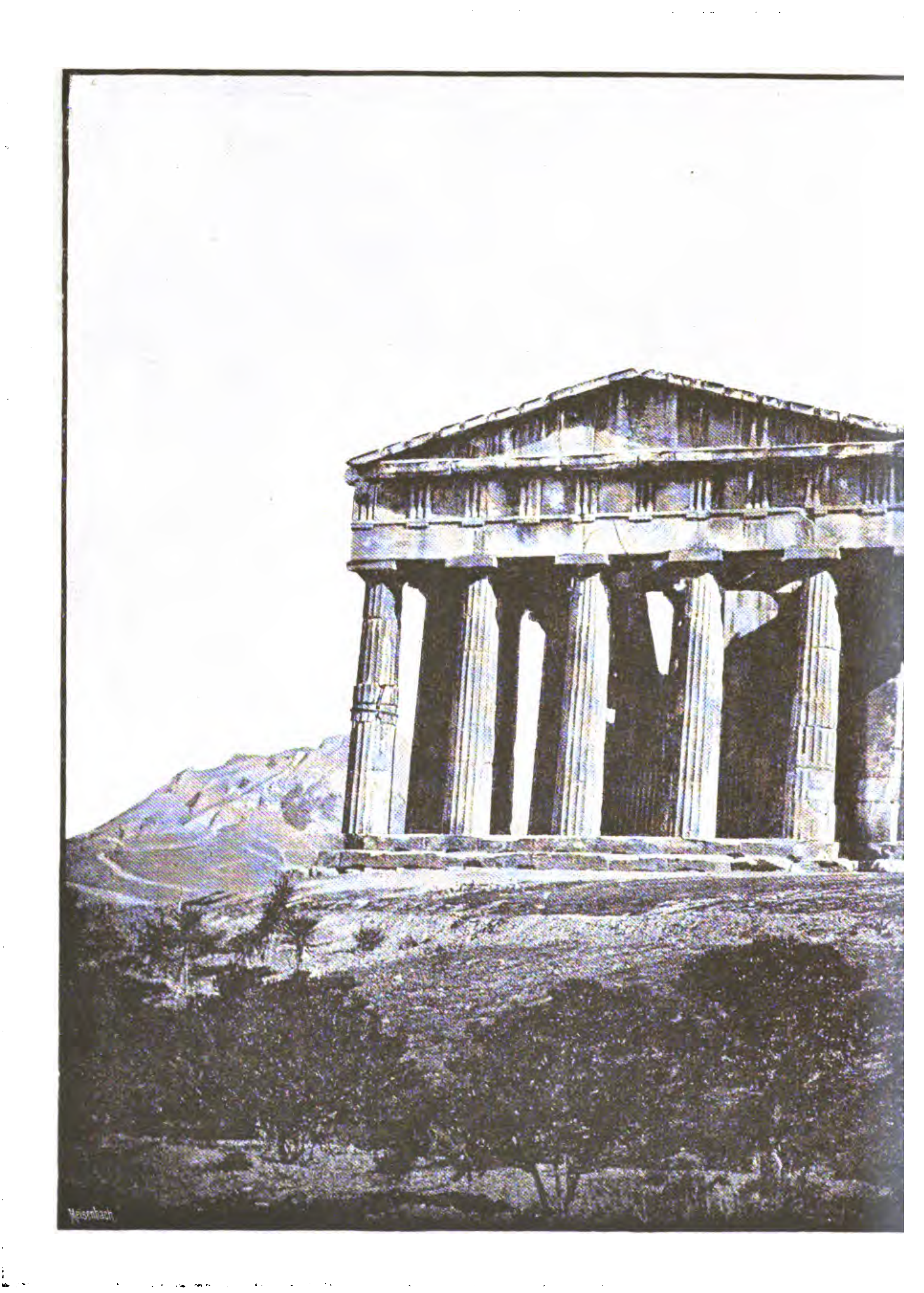


1859

den Befund nach einer Aufnahme von F. Adler. Die Unterstufe ist annähernd ebenso hoch und breit wie die oberen. Ihre beiden Flächen sind sehr sorgfältig bearbeitet. Der unter ihr liegende Oberstein des Fundaments zeigt die zum genauen Anschlufs des den umliegenden Platz deckenden Pflasters erforderliche Ausklinkung. — Wahrscheinlich haben wir in der ersten Stufe den Rest eines älteren Tempels zu sehen, der, wie die übrigen älteren Bauten Athens, aus Piräuskalkstein bestand und mit ihnen der Zerstörung durch die Perser anheim gefallen ist.

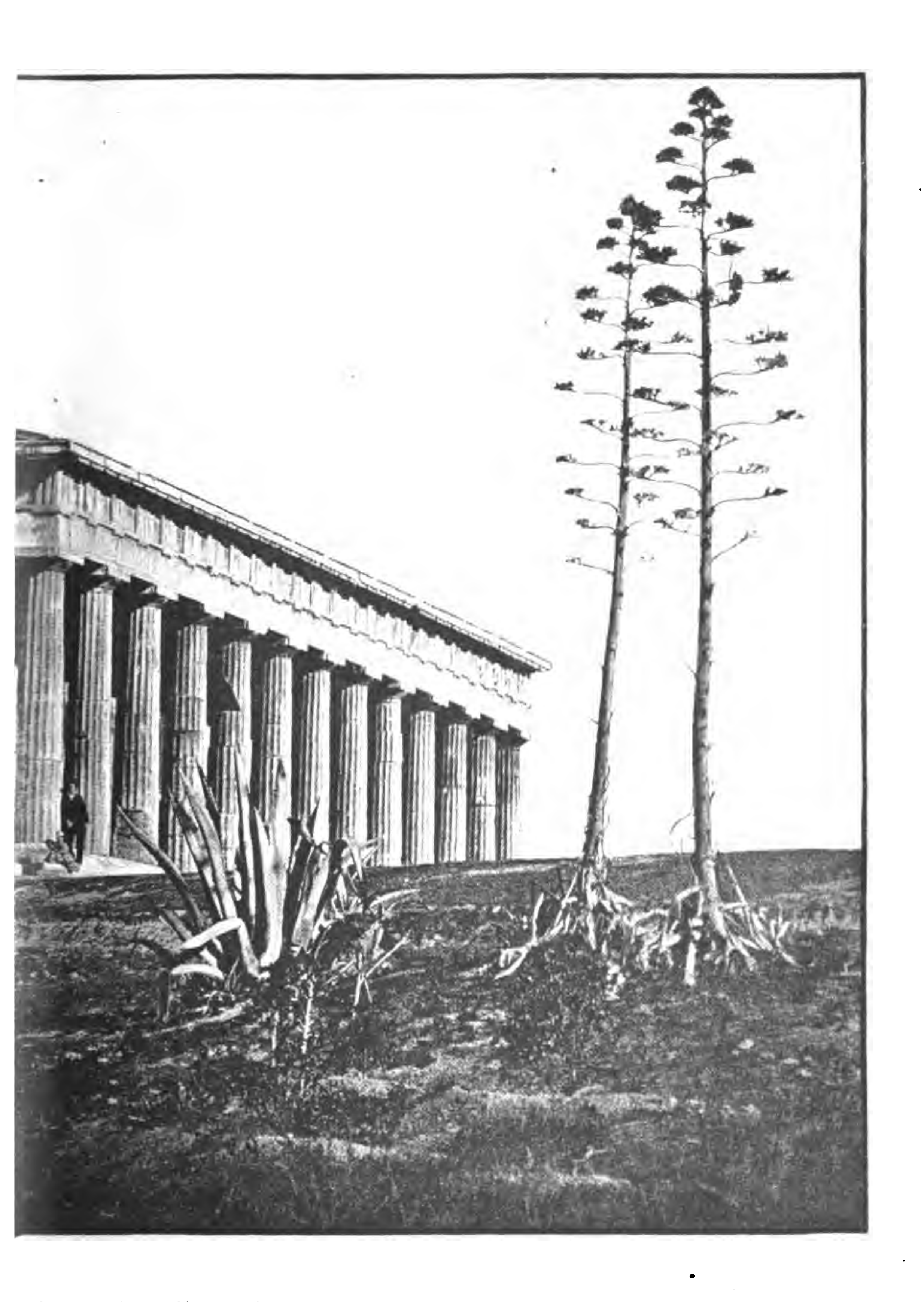
[1]) E. Ziller 1873; F. Adler 1874.



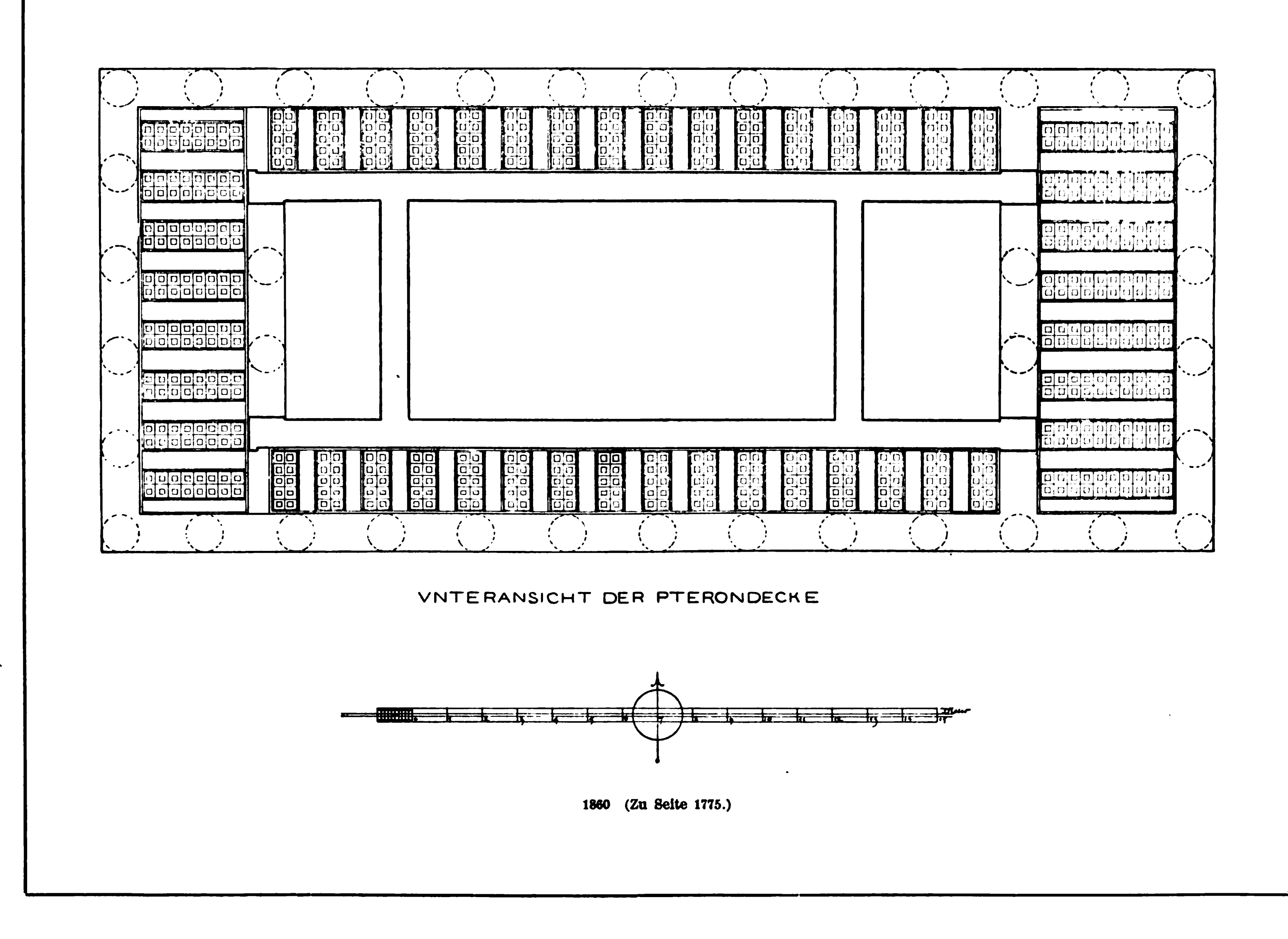


DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN

1858 Ansicht des sog. Theseustempels in

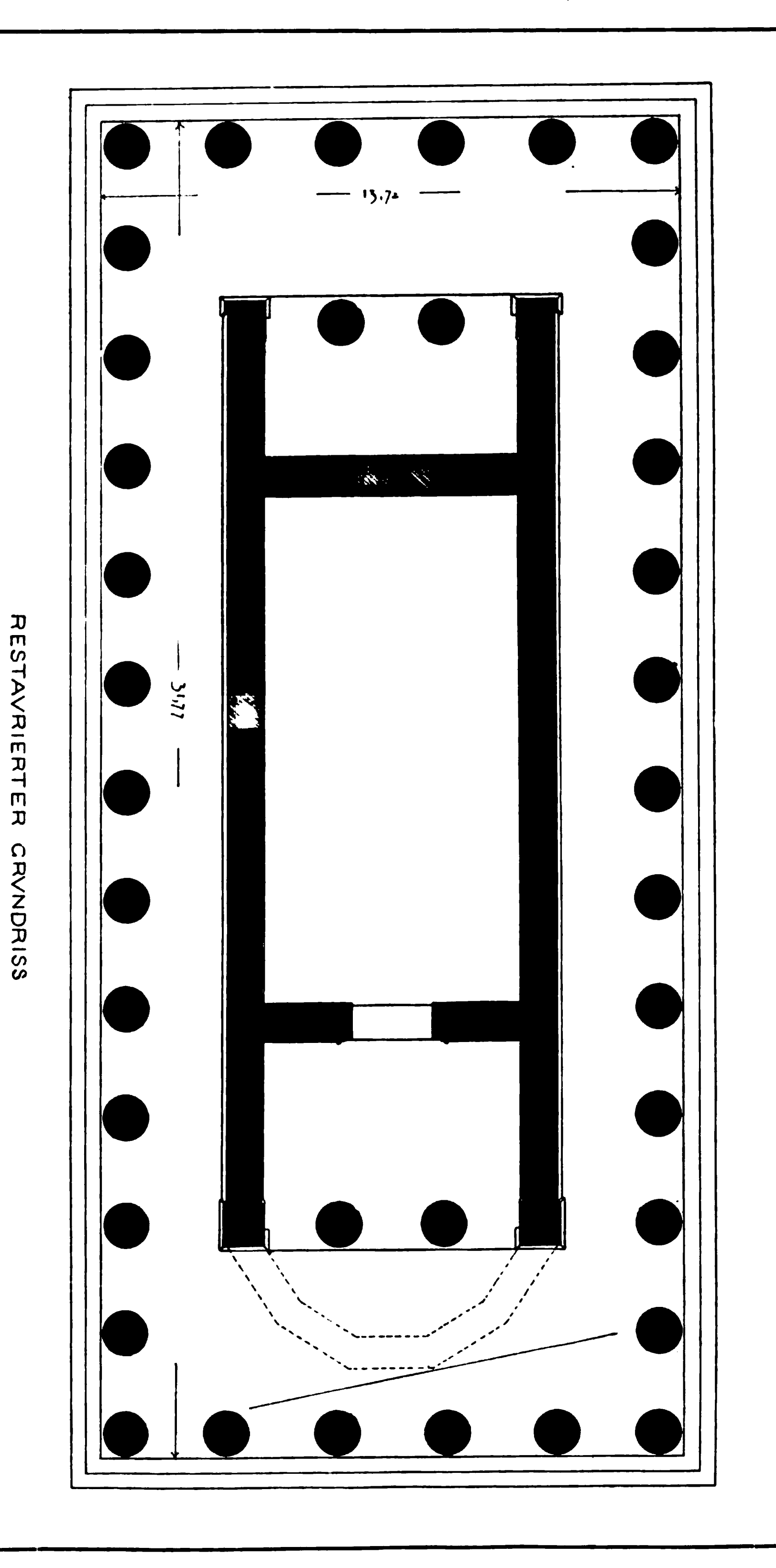


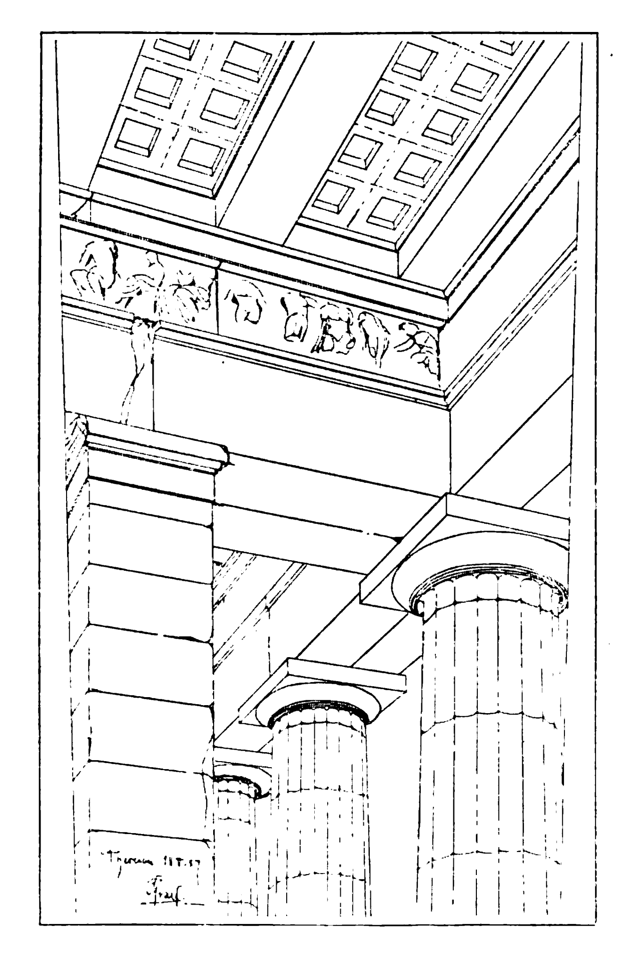
in Athen, nach Photographie. (Zu Seite 1774.)



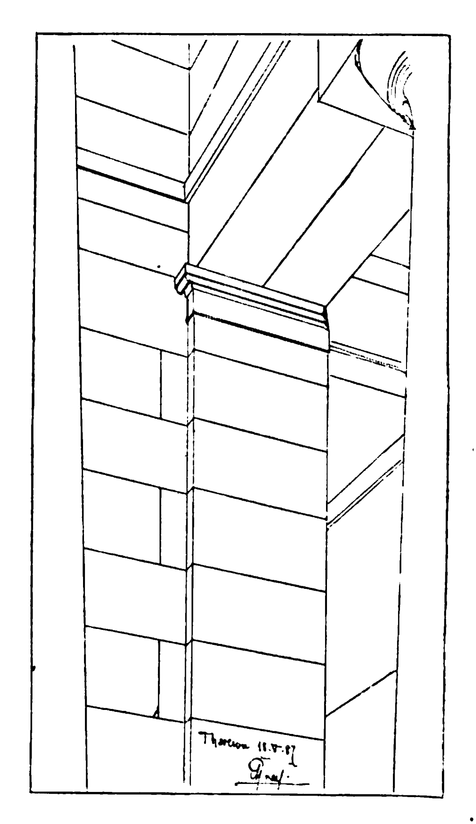
1860 (Zu Seite 1775.)

DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN


13.72
31.77
RESTAVRIERTER GRVNDRISS



1 Nord-Ost-Ecke der Cella, von SO. gesehen.

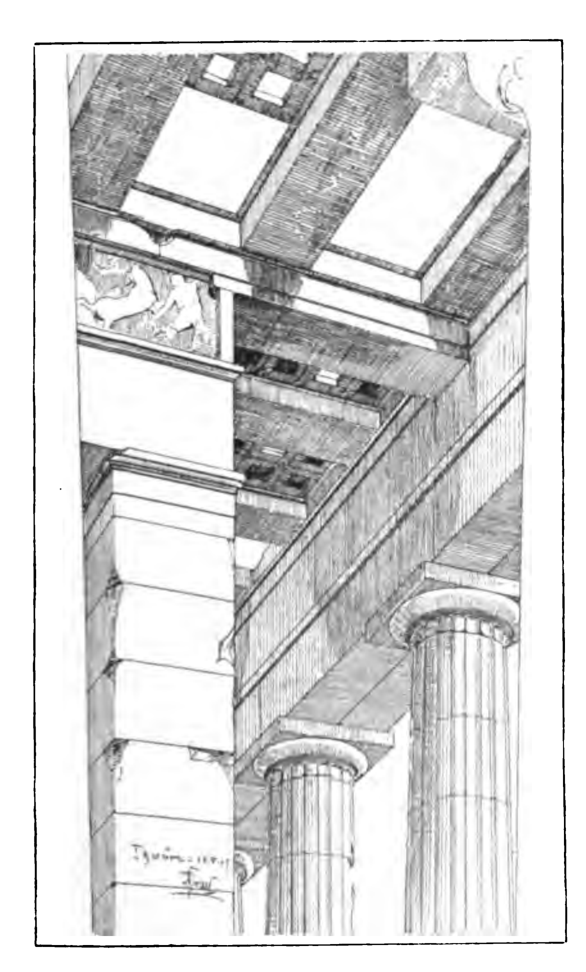


2 Süd-Ost-Ecke, von SW. gesehen.

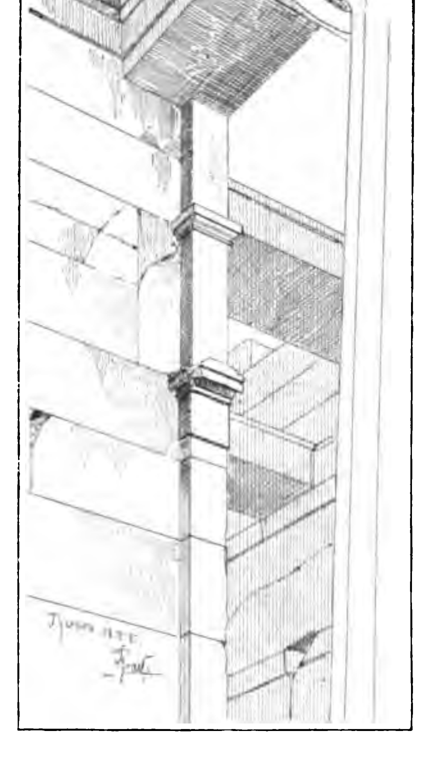
(Zu Seite 177.)

DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.

TAFEL LXXIII. (Zu Artikel ›Theseion‹.)



3 Süd-West-Ecke der Cella, von NW. gesehen.



4 Nord-West-Ecke der Cella, von NO. gesehen.

5 und 1776.)

Die Stufenblöcke sind so bemessen, dafs unter jeder Säule und in jedem Interkolumnium eine Quader liegt.

Die Säulen (s. Abb. 255, auch 260 u. 261 bei Art. »Baukunst«) sind aus sieben Trommeln und dem Kapitell geschichtet. Sie haben 20 Furchen. Die Halsfuge ist durch nur einen Einschnitt bezeichnet. Den Echinus umschliefsen vier fein geschnittene Ringe; sein Profil ist straff, fast geradlinig und biegt unter dem Abakus, hinter dessen Fläche es nur wenig zurückbleibt, in scharfer Krümmung um. Die Säulenschäfte sind mäfsig verjüngt und geschwellt.

Das Epistyl ist aus zwei hochkantig nebeneinander liegenden Blöcken gefügt. Auf ihm steht über jeder Säule und jedem Interkolumnium eine Triglyphe. Die Metopentafeln greifen seitlich in Falze. Diejenigen der Ostfront und die nächsten vier der beiden Langseiten haben Reliefschmuck. In den ersten sind zehn Thaten des Herakles, in diesen acht des Theseus dargestellt. Die übrigen Metopen sind glatt; ob sie bemalt waren, wie man behauptet hat, ist nicht nachgewiesen und dürfte kaum noch festzustellen sein. — Das horizontale Geison ist höher als das steigende der Giebel. Beide sind nach oben hin durch ein feines dorisches Kyma abgeschlossen. Mit einem gleichen Gesimse liegt das tief unterschnittene Giebelgeison auf der Wand auf. — Nur die Giebel trugen eine Sima, an den Langseiten fehlte sie. — Die Tympanonwände bestehen aus je sieben mit vertikalen Fugen nebeneinander gestellten Platten. In beiden jetzt leeren Giebeln standen Gruppen von je neun[1]) Figuren, was die Einlafs- und Befestigungsspuren auf der Oberfläche der horizontalen Geisa erkennen lassen.

Innerhalb der Ringhalle steht auf einer niedrigen Stufe das Tempelhaus, drei Räume umschliefsend: die Cella mit dem ihr östlich vorliegendem Pronaos, und hinter ihr, westlich, der Opisthodom (s. den Grundrifs Abb. 1860 auf Taf. LXXII). Die Eingangsthür lag in der Ostwand der Cella; sie war die einzige, der Opisthodom also nur von aufsen her zugänglich. — Die Cella ist ungefähr doppelt so lang als breit, der Pronaos um etwa die Hälfte tiefer als das Hinterhaus. Beide Endräume öffnen sich gegen die Halle mit zwei Säulen zwischen den als Anten gebildeten Enden der Seitenmauern. Diese Säulen sind, da ihr Epistyl mit dem des Pteroma in gleicher Höhe liegt, nur um die Höhe der inneren Stufe niedriger als die äufseren.

Die Wände haben — an der Aufsenseite — einen Fufs in Form eines umgekehrten lesbischen Kymas, der auch um die Anten herumläuft; nur am hinteren Teil ihrer Innenseite wurde er fortgeschnitten, um die Einschiebung von jetzt nicht mehr vorhandenen Schwellen zu ermöglichen, die mit ihren Enden in Anten und Säulen gezapft waren. Auf diesen Schwellen standen, wie die sorgfältig gearbeiteten Befestigungslöcher zeigen, metallene Gitterthore, durch welche die Interkolumnien des Opisthodoms und wahrscheinlich auch des Pronaos geschlossen wurden. Auf dem Sockel erhebt sich die Wand bis unter das Gesimse in 14 Schichten (s. Abb. 260—61 auf S. 265). Die unterste ist rund 85 cm hoch, tritt 7—8 mm vor die obere Wandfläche vor und ist aus zwei Reihen hochkantig gestellter Platten gefügt; nur ihre Endblöcke, in den Anten, haben wie die übrigen, rund 51 cm hohen Schichtsteine, die ganze Mauerdicke von rund 95 cm. Die Quaderung reicht bis unter den die Deckbalken tragenden Ortbalken; Wand-Epistyl und -Fries sind nicht vorhanden.

Das Pteron ist vor dem Eingange breiter als an den anderen drei Seiten, so dafs das Tempelhaus zur Hauptquerachse unsymmetrisch in der Ringhalle liegt: die Ostanten stehen mit ihren Seitenflächen den beiderseitig dritten Pteronsäulen genau gegenüber, während die Westanten ungefähr in der Mitte der zweiten Säulenweite endigen. Diese Anordnung wurde getroffen, um in der Deckenbildung die Vorhalle als besonderen Teil vom übrigen Pteron loszutrennen (s. den Grundrifs der Decke auf Taf. LXXII, Fig. 1 u. 2 auf Taf. LXXIII; und Abb. 263 S. 266)[1]). Das Epistyl der Pronaosvorderwand greift, beiderseitig verlängert, über die Hallen fort, von den Anten zu den gegenüberstehenden Aufsenssäulen, auf denen es mit den Hauptbalken im rechten Winkel zusammentrifft. Es ist oben, in ionisierender Weise, mit einem Gesimse versehen, das aus Astragal, lesbischem Kyma und Abakus besteht und an allen vier Seiten des Raums herumläuft. Der darüber liegende Fries ist über dem Innenepistyl skulpiert und mit einer Echinusleiste abgeschlossen.

Über das Friesrelief s. unten S. 1781—1785.

Auf den Fries folgt ein niedriger, nur wenig vortretender Oberstein, der mit einem dorischen Kyma abschliefst. Er dient den breiten, hier wie im übrigen Pteron ohne Beziehung zu den Säulen verlegten Querbalken als Auflager. Diese Balken teilen die Vorhallendecke in acht oblonge, langgestreckte Felder. Auf ihnen liegen, in Eckfalzen, die dünnen Decktafeln (Stroteren). Jede derselben enthält vier quadratische, mit umlaufendem Falz versehene Öffnungen, welche durch eingepafste Plättchen (Kalymmatia) geschlossen sind (s. Abb. 264 auf S. 267 und die unten folgende Abb. 1861).

An der Westseite, in der Opisthodomfront, endigen Epistyl und skulpierter Fries über den Anten (s. Fig. 3

[1]) nach F. Adler.

[1]) Dieselbe Anordnung findet sich am Nemesistempel in Rhamnus und scheint auch beim Tempel auf Kap Sunion vorhanden gewesen zu sein.

u. 4 auf Taf. LXXIII). Nur der Oberstein greift als breiter Unterzug über das Pteron und gewährt den beiden letzten Querbalken der Halle ihr Auflager. Um seinen Querschnitt und damit seine Festigkeit, auf das durch die Last bedingte Mafs zu vergröfsern, verstärkte man ihn an der Unterseite durch eine zweite Platte, die an den Auflagern in die Friesblöcke der Halle einerseits und anderseits in die Cellamauer und ihren Figurenfries einschneidet. Der Verschiedenheit ihrer Funktion entsprechend sind die Anten hier anders gestaltet als im Osten. Während dort die Seitenflächen breit sind, wie das auflastende Epistyl, haben sie hier ein geringes Mafs, in welchem auch Epistyl und Fries um die Ecke gekröpft sind; der letztere stöfst stumpf gegen den Unterzug.

Das antike Dach ist verschwunden; vermutlich war es in Thonziegeln eingedeckt.

Die technische Ausführung des Bauwerkes in allen seinen Teilen steht auf der höchsten Stufe der Vollendung.

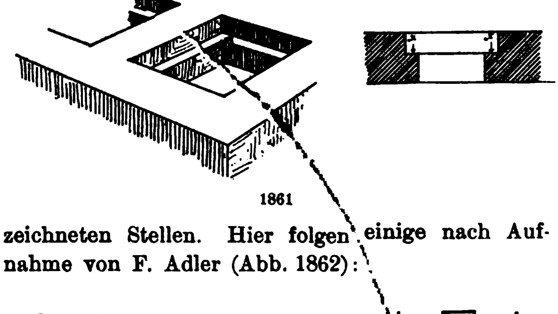
Quadern und Säulentrommeln sind sorgsam aufeinander geschliffen. Die Fugen der in ursprünglicher Lage gebliebenen Steine schliefsen so dicht, dafs sie nur mit Mühe zu erkennen sind. Die einzelnen Blöcke sind in den Lagern durch ⊢⊣ und ⌙ förmige Metallklammern untereinander verbunden.

Die Wandflächen der Aufsenseite sind sauber geschliffen. Im Innern ist nur die Plattenschicht glatt; alle darüber liegenden Steine haben nur einen schmalen glatten Versatzrand, während ihre übrige Fläche gerauht ist. Diese Bearbeitung weist darauf hin, dafs die Wandfläche über dem Sockel geputzt und bemalt war. F. Adler hat 1874[1]) in der Südostecke des Opisthodom, unter einer dicken byzantinischen Stucklage, noch Reste sehr dünnen und feinen antiken Putzes gefunden.

Die Säulen stehen nicht lotrecht, sondern um $^1/_{150}$ ihrer Höhe nach innen zu geneigt. Die Ausgleichung geschieht in der untersten Trommel, welche aufsen höher ist, als an der zur Cella gewandten Seite.

Alle Horizontalen des Tempels, in Gesims, Wand und Stylobat, sind kurviert, d. h. sie sind nicht gerade Linien, sondern nach oben hin ausgebogen, so dafs ihre Mitte höher liegt als die Enden. Die Kurvatur der Oberstufe beträgt an den Giebelseiten 0,139 m auf 13,71 m, an den Langseiten 0,030 m auf 31,75 m[2]). Auch die ansteigenden Giebellinien sind gekrümmt; ihre Überhöhung ist gleich 0,007 auf 7,62 m. — Diese Krümmungen sind auch am Parthenon und an den Propyläen vorhanden. Sie wurden zuerst von Hoffer beschrieben und von Penrose genau gemessen. Ihre Herstellung mufs die Ausführung des Baus wesentlich erschwert haben. Was durch sie bezweckt wurde, können wir nur vermuten. In statischer Beziehung gewähren sie keinen Vorteil. Es ist deshalb wahrscheinlich, dafs sie, ähnlich wie die Schwellung der Säulen, einem optisch-ästhetischen Bedürfnisse des fein geschulten Griechenauges Genüge gewähren sollten, indem sie dem scheinbaren Sicheinbiegen, das wir bei jeder längeren wirklichen Horizontale — auch wenn sie mehrfach geteilt ist — bemerken, entgegenwirkten. — Dafs die Kurvaturen ursprünglich und von den alten Baumeistern beabsichtigt sind, scheint uns unzweifelhaft, trotz der Einwendungen von C. Bötticher und J. Durm. Eine spätere Senkung der Gebäudeecken in nahezu gleicher Weise, trotz einer ganz ungleichen Fundierung, wie jene Forscher sie annehmen, ist nicht nachgewiesen und unwahrscheinlich. Letzteres umsomehr, als der Schlufs der Vertikalfugen an entscheidenden Stellen ein vollkommener ist. Die Unregelmäfsigkeiten im Verlaufe der Krümmungslinien, welche von Boetticher und Durm als Beweis gegen die Ursprünglichkeit der Kurvatur geltend gemacht werden, können mit gröfserem Rechte durch eben die elementaren Einflüsse begründet werden, denen die Genannten die Entstehung der Krümmungen überhaupt zuschreiben.

Bemerkenswert sind die, offenbar als Versatzmarken verwendeten, Buchstabenzeichen auf den Falzflächen der Stroteren; sie finden sich an den in beistehender Skizze (Abb. 1861) mit x bezeichneten Stellen. Hier folgen einige nach Aufnahme von F. Adler (Abb. 1862):



1861

ΠΓΙΝΘΟΧΗ ⊥ ⊡ Λ

1862

Für die Geschichte der antiken Polychromie ist der Tempel eines der wichtigsten Beweisstücke, denn seine einstige Bemalung ist in fast allen Teilen erkennbar. — Ob die ganzen Säulen, die Flächen der Gesimse und der Wände gleichmäfsig rotgelb getönt waren, wie namhafte Forscher es annehmen, ist unsicher (s. auch Art. »Polychromie«). Das leuchtende Goldbraun, in welchem das Bauwerk jetzt strahlt, ist die Wirkung einer Steinflechte und gestattet somit keinen Rückschlufs auf den früheren

[1]) nach mündlicher Mitteilung.

[2]) nach J. Durm.



Zustand [1]). Dagegen sind die Verzierungen des Gebälkes, sowohl aufsen wie innen, wohl erhalten: die Blatteilungen an den Kymatien, die Perlen der Rundstäbe, die Mäanderzüge auf den Abakusplatten, die reichen Anthemienmuster in den Stroteren und am Antenhalse und die Sterne an den Unterflächen der Kalymmatien. Die Triglyphen, Tropfenleisten und Mutulen waren blau, die Tropfen hellrot. Am Abakus des Epistyls und an der Unterplatte des Geison fand sich dunkles Rot. An einzelnen Stellen sieht man Farbenreste, an anderen ist nur die Zeichnung erkennbar und zwar durch die Verschiedenheit der Oberflächenerhaltung: die Steinhaut ist an den einst durch Farbe geschützten Stellen glatter geblieben als in den dem Einflufs der Luft direkt ausgesetzten Zwischenräumen.

Die viel erörterte Frage, ob der Echinus des Kapitells bemalt war, ist als noch nicht endgiltig beantwortet zu betrachten.

H. Herrmann, der 1836 zuerst die Ergebnisse eingehender Untersuchungen über die Farbenreste am Theseion veröffentlichte [2]), sagt ausdrücklich: »dafs der Wulst des Säulenkapitäls mit Eiern bemalt gewesen wäre, läfst sich nur vermuten und nicht fest bestimmen, da sich nicht einmal von der Zeichnung, geschweige denn von Farben eine deutliche Spur hiervon vorfindet«. Dagegen will Semper im Jahre 1843 Farbenreste am Echinus gesehen haben und C. Bötticher schreibt 1862 [3]): »an zwei Exemplaren (der Kapitelle) zeigten sich die Reste der Malerei, Rot und Bergblau übrig, die eine von diesen Säulen ist die vierte in der Nordseite von Osten her, wo neben der Farbe nur undeutliche Reste der Zeichnung vorhanden sind. Endlich fand ich an zweien Echinis die vollendete Zeichnung der Blattschemata des Kymation... Es sind dies der Echinus der vierten Säule von der Südostecke, wie der Echinus der ersten Säule von Nordwest am Posticum. Die Blätterschemata an beiden Beispielen sind weder erhöht noch umrissen, sondern nur an ihren von Farbe bedeckt gewesenen Flächen heller und glätter als der Grund zwischen ihnen vorhanden.«

Spätere Forscher konnten, bei aller Mühe, diese wichtigen Spuren nicht wieder entdecken. Und doch mufs, beziehentlich der zuletzt beschriebenen, angenommen werden, dafs man, wenn sie in Wirklichkeit vorhanden waren, sie auch heute noch finden kann. Es ist unwahrscheinlich, dafs eine Veränderung der Epidermis — wie sie Bötticher beschreibt — die im Laufe vieler Jahrhunderte, durch die Einwirkung der Atmosphärilien entstanden ist, zumal bei der geschützten Lage der bezüglichen Stellen, binnen 25 Jahren vollständig verschwunden ist. Es wäre dringend zu wünschen, dafs eine neue, sorgfältige Untersuchung diese Frage zur Entscheidung brächte. Sie ist nur unter Anwendung von Leitern und eventuell Gerüsten ausführbar; denn auch das gut bewaffnete Auge des unten stehenden Beobachters wird durch die streifige Beschaffenheit der Echinusoberfläche, welche an vielen Stellen scheinbar Blattformen zeigt, getäuscht werden.

Auch die Skulpturen waren bemalt. Leake sah noch Spuren von erzfarbigen Waffen, von blauer, grüner und roter Bekleidung. H. Herrmann fand am Grunde der Metopen und des Tympanon dunkles Bräunlichrot, an dem der Friese Blau.

Es ist eine seltsame Fügung des Schicksals, dafs gerade dieser besterhaltene aller antiken Tempel uns die Antwort auf die wichtigsten Fragen schuldig bleibt: weder wissen wir, welcher Gottheit er geweiht war, noch ist die Zeit seiner Erbauung bekannt.

Der Name Theseion haftet an dem Bauwerke nach alter Tradition und wird zuerst von dem am Ende des 15. Jahrhunderts schreibenden »Pariser Anonymus« erwähnt. Die älteren Topographen Athens nahmen ihn ohne Bedenken auf, und er galt allgemein, bis 1838 Ross die Berechtigung dieser Bezeichnung in Zweifel zog [1]).

Seitdem sind ihm die meisten der späteren Forscher hierin beigetreten, ohne dafs bis heute eine Einigung über den rechtmäfsigen Besitzer zu erzielen gewesen wäre. Näheres hierüber siehe oben S. 170, Art. »Athen«. Dem dort Gesagten sei hinzugefügt, dafs für Hephaistos neuerdings auch W. Dörpfeld eintritt, während F. Adler in dem Tempel ein Doppelheiligtum erkennt, dessen Cella und Vorhaus Herakles, der göttliche, dorische Held bewohnte, während der Opisthodom dem Theseus, dem ionischen Heros, geweiht war.

Wäre der alte Name des Tempels berechtigt, so wüfsten wir auch, wann dieser gebaut ist.

Pausanias erzählt (I, 17, 6): »Den Tempel des Theseus bauten die Athener später, als die Meder bei Marathon landeten, da Kimon, des Miltiades Sohn, die Skyrier vertrieb, zur Strafe für die Ermordung des Theseus, und dessen Gebeine nach Athen brachte«. Das geschah im Jahre 467 v. Chr. Und der Tempel, in dem man die heiligen Reste beisetzte, wäre darnach etwa ein Jahrzehnt älter als der um 460 begonnene Parthenon.

---

1) Wenn nicht insofern, als eine Tränkung der Oberfläche dem gleichmäfsigen Entstehen und Wuchern dieser Flechte günstig gewesen sein könnte.

2) Försters Bauzeitung Jahrg. 1836, S. 81.

3) Bericht über die Untersuchungen auf der Akropolis von Athen im Frühjahr 1862.

1) Ross, Das Theseion und der Tempel des Ares 1838 und 1852.



Ist aber, wie auch Verfasser meint, der Tempel einer anderen Gottheit zuzuteilen, so haben wir keine Überlieferung als Anhalt für die Datierung, und das Bauwerk mufs mit den stilistischen Eigentümlichkeiten seiner Architekturformen und seines bildnerischen Schmuckes für sich selbst sprechen.

Dafs der Tempel der Perikleischen Zeit im weiteren Sinne angehört, ist nicht zu bezweifeln; das lehrt die aufserordentlich feine Verhältnisgebung, das Vorhandensein der Kurvaturen, die technische Vollendung der Ausführung, die Art des Baumaterials. Es fragt sich nur, ob er vor dem Parthenon entstanden ist oder nach ihm gebaut wurde.

Vergleicht man beide Bauwerke auf das Mafs der Einführung von ionisierenden Strukturformen in das dorische System, so erkennt man, dafs der Architekt des Theseion weitergegangen ist, als der des Parthenon. Das ionische Sockelglied der Theseioncella fehlt am Burgtempel. An beiden Bauten ist das Triglyphon über dem Cellaepistyl durch einen skulpierten Fries ersetzt; aber während Iktinos den einfachen Abakus sogar mit seinen, unter dem Fries nur als Reminiscenz erklärlichen, Tropfenleisten als Abschlufsglied des Epistyls beibehält, setzt der Meister des Theseion an diese Stelle das ionische Gesims. Und folgerichtig entschliefst er sich, an den Längswänden mit dem Fries auch das Epistyl, unseres Wissens zum erstenmale, fortzulassen. Auch die Pterondecke zeigt einen erheblichen Fortschritt im Sinne des Ionismus.

Diese Neuerungen können zwar lediglich einer Künstlerwillkür entsprungen sein, und deshalb bildet ihr Vorhandensein keinen zwingenden Grund für die Späterdatierung des Theseion; aber sie machen dieselbe doch wahrscheinlich. Der Umstand, dafs das Verhältnis der Gebälkhöhe zur Säulenhöhe und das relative Mafs der Säulenweite bei unserem Tempel gröfser sind als beim Parthenon — ein Umstand, der oft im entgegengesetzten Sinne angeführt wird —, kann das höhere Alter des ersteren nicht beweisen. Abgesehen davon, dafs die Theseionsäulen selbst schlanker sind als die des Parthenon, wäre es einerseits möglich, dafs man bei der Neuerrichtung des durch die Perser zerstörten Heiligtums im wesentlichen die Verhältnisse des alten Baues beibehalten hätte, ist anderseits anzunehmen, dafs jene Verhältnisse, mehr als die Kunstgelehrten zuzugeben gewöhnt und geneigt sind, vorwiegend durch den Geschmack des Künstlers und nicht nur nach einer Gewöhnung oder Norm bestimmt worden sind.

Über den Stil der Skulpturen zu urteilen ist Verfasser nicht berufen. Die Beweisführung W. Gurlitts, dafs dieselben nach den Metopen des Parthenon entstanden sein müssen, hat für ihn viel Wahrscheinlichkeit (s. unten).

Wenngleich gesagt werden konnte, der Tempel sei gut erhalten, so mufs doch erwähnt werden, dafs auch Wesentliches durch Menschenhand und Naturkräfte zerstört und verändert worden ist. Die Nordwestecke ist durch Blitzschlag stark beschädigt. Der Mittelblock des Westepistyls und die über ihm liegenden Steine sind geborsten. Viele Säulentrommeln sind durch Erdbeben aus ihrer Lage geschoben und verdreht. Der Cellafufsboden und ein Teil vom Plattenbelage des Pteron fehlen.

Als die Byzantiner den Bau zur Kirche einrichteten, entfernten sie die beiden Säulen des Pronaos und brachen dessen, die alte Eingangsthür enthaltende, Rückwand ab; die Ansatzspuren sind heute noch deutlich. So vereinigten sie Cella und Vorhaus zu einem Kirchenraum, den sie östlich, zwischen den Anten, durch eine im Grundrifs nach fünf Seiten eines Zwölfeckes geformte Apside schlossen.

Als Decke wurde ein von kleinen Fenstern durchbrochenes Tonnengewölbe hergestellt. Die Hauptthür verlegte man, dem Ritus gemäfs, in die Westwand. — Nach der Einnahme Athens durch die Türken mauerte man die Westthür wieder zu und ersetzte sie durch eine kleine Pforte in der Mitte der Südwand. Dadurch wurde es den Muselmännern unmöglich gemacht, nach ihrer Gewohnheit den Christen zum Hohn in die Kirche zu reiten. — Im Anfange dieses Jahrhunderts diente der Innenraum als Begräbnisplatz für englische Protestanten. Als die Türken vertrieben waren, bauten die Athener im Jahre 1835 den Tempel zu einem Museum aus. Die Apsis wurde beseitigt und der Abschlufs nach Osten durch eine zwischen die Anten gestellte gerade Wand bewirkt.

Jetzt ist das Bauwerk unbenutzt, seitdem in den letzten Jahren die Kunstwerke in das neuerbaute Zentralmuseum geschafft worden sind. Die kleine byzantinische Südthür dient als Eingang. —

Litteratur über Theseion: Stuart and Revett, The antiquities of Athens (deutsche Ausgabe). Darmstadt 1829. — Ross, Das Theseion und der Tempel des Ares. 1838 u. 1852. — Leake, Topographie von Athen, übers. von Baiter u. Sauppe. — Penrose, F. C., An investigation of the principles of Athenian architecture. London 1851. — H. Herrmann, Bemerkungen über die antiken Dekorationsmalereien an den Tempeln zu Athen (in Försters Allgemeiner Bauzeitung, 1836). — Semper, Der Stil. II. Aufl. München 1878. — C. Bötticher, Bericht über die Untersuchungen auf der Akropolis von Athen im Frühjahr 1862. — C. Bötticher, Die Tektonik der Hellenen, II. Aufl. 1874. — E. Ziller u. W. Gurlitt, Attische Bauwerke. 1. Das Theseion (in C. v. Lützow, Zeitschrift für bildende Kunst, 1873). — C. Wachsmuth, Die Stadt Athen im Altertum. Leipzig 1874. — W. Gurlitt, Das Alter der Bildwerke und die Bauzeit des sog. Theseion in Athen. Wien 1875. (Hier ausführliche Angaben über Theseionlitteratur.) — J. Durm, Kon-



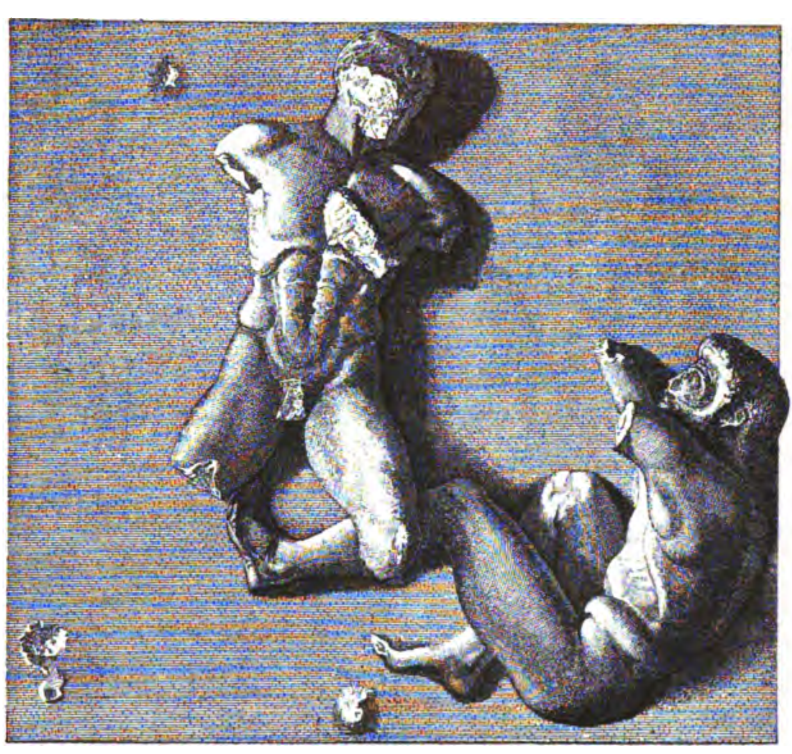
struktive und polychrome Details der griechischen Baukunst (in Erbkam, Zeitschrift f. Bauwesen, 1879). — Ders., Die Baukunst der Griechen (im Handbuch der Architektur, Darmstadt 1881). — L. Fenger, Dorische Polychromie. Berlin 1886. [Paul Graef]

2. Die Bildwerke.

Die Skulpturen am Theseion bestehen in Metopen und zwei Friesen in der Vorhalle und der Hinterhalle. Von den Gruppen, welche die Giebelfelder schmückten, ist nichts auf die Neuzeit gekommen als die Bettungen der Figuren, aus denen man jedoch kaum auf die Zahl der letzteren sicher schliefsen kann.

Von den noch an ihrem Orte befindlichen Metopen war indessen nur der kleinere Teil mit plastischem Schmuck versehen, nämlich alle zehn der östlichen Fronte und je vier an diese anstofsende der Nord- und Südseite; die übrigen 50 sind glatte Marmortafeln, welche entweder mit Gemälden verziert oder auch nur farbig angestrichen waren. Die skulpierten Platten aus parischem Marmor, 0,83 m hoch und 0,78 m breit, tragen dagegen sehr stark erhöhte, zum Teil vom Grunde gelöste Reliefs, welche leider zum gröfseren Teile eben dieses Umstands wegen sehr schlecht erhalten sind, so dafs sich bei vielen nur mit Hilfe älterer Zeichnungen der Gegenstand feststellen läfst. Die zehn Metopen der Ostfront enthalten darnach einen Cyklus der Thaten des Herakles, nämlich von Süd nach Nord gezählt: 1. den nemeischen Löwen, 2. die lernäische Hydra, 3. die kerynitische Hirschkuh, 4. den erymanthischen Eber, 5. das Rofs des Diomedes, 6. den Kerberos, 7. die Amazonenkönigin, 8. und 9. den Kampf gegen Geryon (auf den beiden Platten so verteilt, dafs links Herakles über dem erschlagenen Eurytion steht und rechts der dreileibige Riese), 10. Herakles und die Hesperide. (Vgl. über die Gegenstände oben S. 654 ff.) Als Fortsetzung dagegen auf den beiden Langseiten finden sich 8 Thaten des Theseus und zwar südlich (von Ost beginnend): 1. der Kampf mit dem Minotaur, 2. der marathonische Stier, 3. Sinis der Fichtenbeuger, 4. Prokrustes; und nördlich (von Ost beginnend): 5. Periphetes, 6. Kerkyon, 7. Skiron, 8. die krommyonische Sau. (Über die Gegenstände das weitere unter Art. ›Theseus‹.)

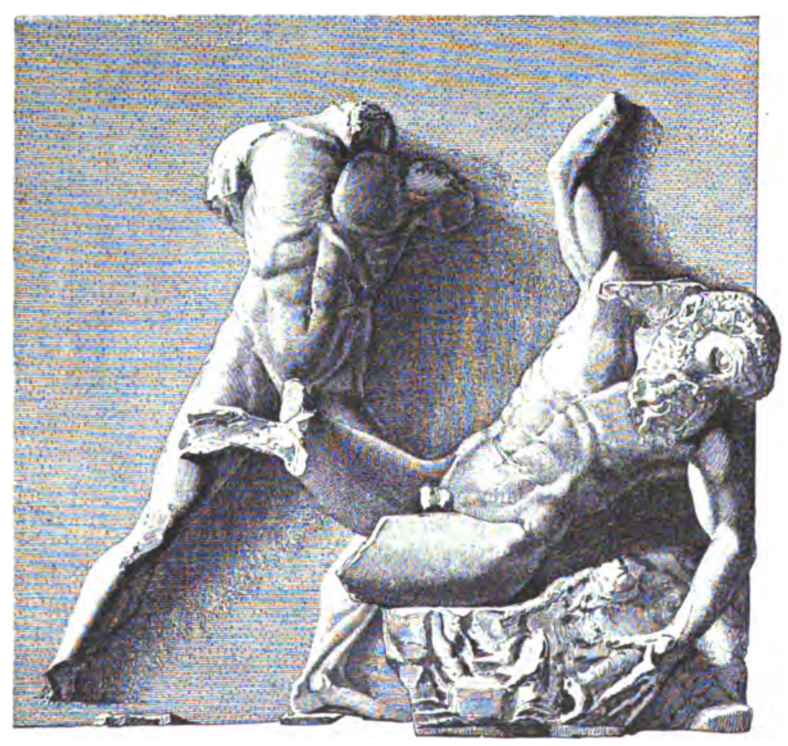
Wir geben als Proben nur die vier letzten Stücke, welche am besten erhalten sind, Abb. 1863—1866 (nach Mon. Inst. X, 44). In Abb. 1863 ist der bärtige Keulenschwinger Periphetes schon zur Erde niedergeworfen und streckt beide Hände flehend gegen Theseus aus. Dieser hält mit beiden Händen die Lanze gezückt und steht im Begriff, ihn zu durchbohren. Den arkadischen Ringer Kerkyon (Abb. 1864) hat Theseus durch einen höchst geschickten Seitengriff um Rücken und Leib mit beiden ineinander geschlungenen Händen emporgehoben und hält ihn schwebend, um ihn im nächsten Augenblick kopfüber auf die Erde zu schleudern, während jener noch zuletzt den Versuch macht, den Gegner, dessen Fufsknöchel er mit seiner linken Hand gepackt hat, umzureifsen. Im nächstfolgenden Bilde (Abb. 1865) sehen wir Skiron auf den Felsen am Meere schon hingestreckt und von Theseus mit der Linken am Hinterhaupte und Halse gepackt, mit der Rechten durch das erhobene Schwert bedroht, um sofort getroffen ins Meer zu sinken, wo schon ein grofser Seekrebs sichtbar ist. Zuletzt (Abb. 1866) bäumt sich die wilde krommyonische Sau gegen den Helden und setzt ihre Vorderfüfse auf seine Hüften. In welcher Weise Theseus den Angriff des Tieres unschädlich macht (wahrscheinlich mit dem Schwerte), läfst die



1863 Theseus gegen Periphetes.



1864 Theseus gegen Kerkyon. (Zu Seite 1779.)



1865 Theseus gegen Skiron. (Zu Seite 1779.)

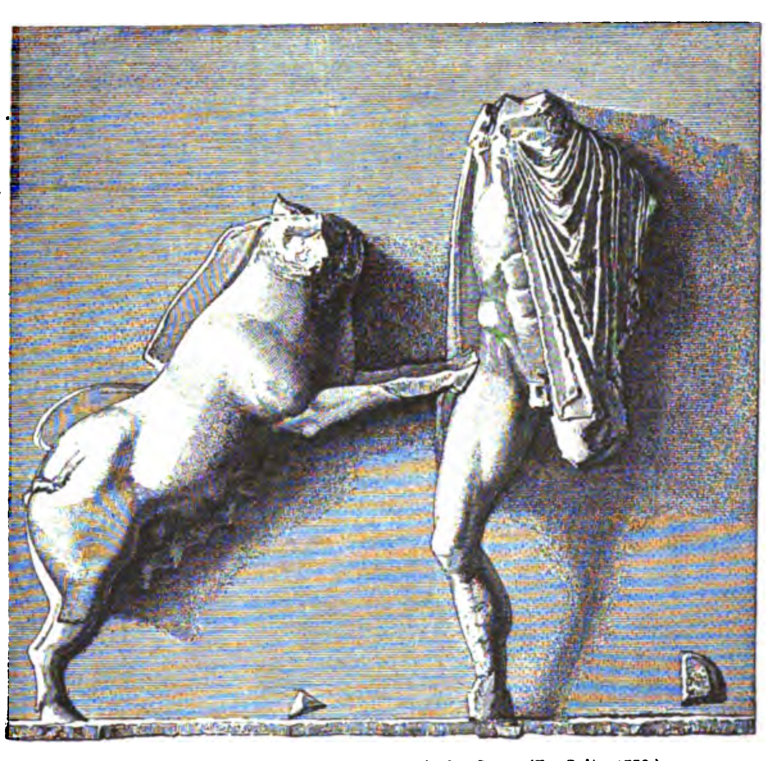
Verstümmelung des Steines nicht mehr sicher erraten.

In betreff des Kunstcharakters der Metopen hat L. Julius (Annal. 1878 S. 196 ff.) darauf hingewiesen, dafs der Künstler sich mit grofser Vorliebe der Bildung des Nackten zugewandt und deshalb seinen Helden möglichst wenig Bekleidung gegeben hat. Theseus trägt nur bei der Sau und beim Stiere eine kurze, schlaff hängende Chlamys, an Herakles ist nur beim Geryon ein Gewandstück sichtbar und bei der Hesperide hat er nichts als das Löwenfell. Der Kunstgriff der Füllung leerer Räume durch flatternde Gewänder, den wir auf zahlreichen Metopen des Parthenon finden (vgl. z. B. oben Abb. 1364. 1365. 1366), liegt ihm ganz fern, obwohl es an Gelegenheit nicht fehlte. Die Behandlung der Kampfstellungen ist von höchster Lebendigkeit und besonders gelungen der Ausdruck graziöser Geschmeidigkeit in der schlanken Gestalt des Theseus, dem Ideale der attischen Palästra. Die Köpfe des Periphetes und Kerkyon, deren Haarwuchs gemalt war, tragen den archaischen Typus, welcher des Seelenausdrucks entbehrt; besser harmoniert der des Skiron mit dem Körper und die Angst prägt sich deutlich in den Zügen aus. Diese Beobachtungen und dazu die Naturwahrheit in Wiedergabe der Tiere machen Brunn und Julius geltend, um den Künstler in Verbindung mit Myron zu setzen (s. oben S. 1002 ff.), der als Bildner von Tieren und Athleten kurz vor der Zeit der Erbauung des Tempels in Athen thätig war. Der Kopf des Skiron erinnert einigermafsen an Myrons Marsyas (s. oben Abb. 1210).

Von den beiden Friesen mit ebenfalls sehr stark

erhabenem Relief (Höhe 6 cm), welche sich in der vorderen und hinteren Halle des Tempels über dem Gebälk der Cellamauer hinziehen, ist der hintere, **westliche** auf den Raum zwischen den Anten beschränkt und besteht nur aus vier ungefähr gleich langen Blöcken parischen Marmors, deren Gesamtansicht wir in Abb. 1867—1870 auf S. 1782 und 1783 nach Stuart und Revett, Antiquities of Athens vol. III Taf. 21—24 wiedergeben.

Als den Gegenstand dieses im ganzen leidlich gut erhaltenen Westfrieses erkennen wir auf den ersten Blick eine Kentaurenschlacht und zwar hier speziell den Kampf mit den Lapithen bei der Hochzeit des Peirithoos, welchen wegen der Teilnahme des Theseus die attische Sage als Nationalstück behandelte. Allerdings fehlt zur Charakteristik dieser Scene grade die Hauptsache, nämlich der Weiberraub (vgl. dazu oben S. 1322), sowie auch die gebräuchliche Andeutung des Lokals durch Weinkrüge u. dgl., die selbst in den Parthenonmetopen vorkommen. Weit auffallender ist jedoch die merkwürdige Übereinstimmung mehrerer Gruppen mit den letzteren Bildwerken (s. die Proben in Abb. 1364—1367), wozu noch kommt, dafs der ganze Theseionfries sich ohne Zwang in acht einzelne Kämpfergruppen (welche auf unserer Abbildung beziffert sind) zerlegen läfst, von denen die meisten sich ohne Mühe in den Raum einer Metope einfügten. Eine greifbare Gleichheit zeigt sich in Gruppe 1 mit der Parthenonmetope 4 (bei Michaelis), wo ebenfalls der Kentaur hoch aufgereckt dem vor ihm hingestürzten Lapithen, der sich hier durch den Mantel, dort aber durch den Schild zu decken sucht, einen Weinkrug auf den Kopf zu schmettern im Begriff steht. Auch am Friese des Theseion kann der mächtige Stein, den wir nach der starken Beschädigung des Bildwerks an dessen Stelle zu sehen glauben, der Form nach recht wohl ursprünglich ein Weingefäfs gewesen sein; dann bliebe als einziger Unterschied die gedehntere Lage des Liegenden an dem unbeengten Friese, und der Gedanke einer Entlehnung wird, zumal durch die etwas mehr altertümlichen Formen der Metope, nahe gelegt. Die Vereinzelung dieser Gruppe wird dadurch noch fühlbarer, dafs der nahestehende nackte Schildträger nicht dem erliegenden Genossen beispringt, sondern dem siegreichen Lapithen in Gruppe 2, dessen Gegner schon in höchst kühn vom Künstler gewählter Stellung sich am Boden wälzt und eben den Todesstofs empfangen soll. Letzterem eilt (3) ein andrer Kentaur, einen mächtigen Baumstamm schwingend, zu Hilfe, während sein Gegner mit flatternder Chlamys hinter ihm herstürmt, um ihn rücklings (vielleicht mit einem Beilhiebe?) zu treffen. Dem zunächst (4) finden wir die schön aufgebaute Gruppe, wo der unverwundbare Lapithenfürst Kaineus, der sich mit seinem ehernen, daher abgebrochenen Schilde zu decken bemüht ist, von zwei Kentauren mit einem Felsblocke belastet



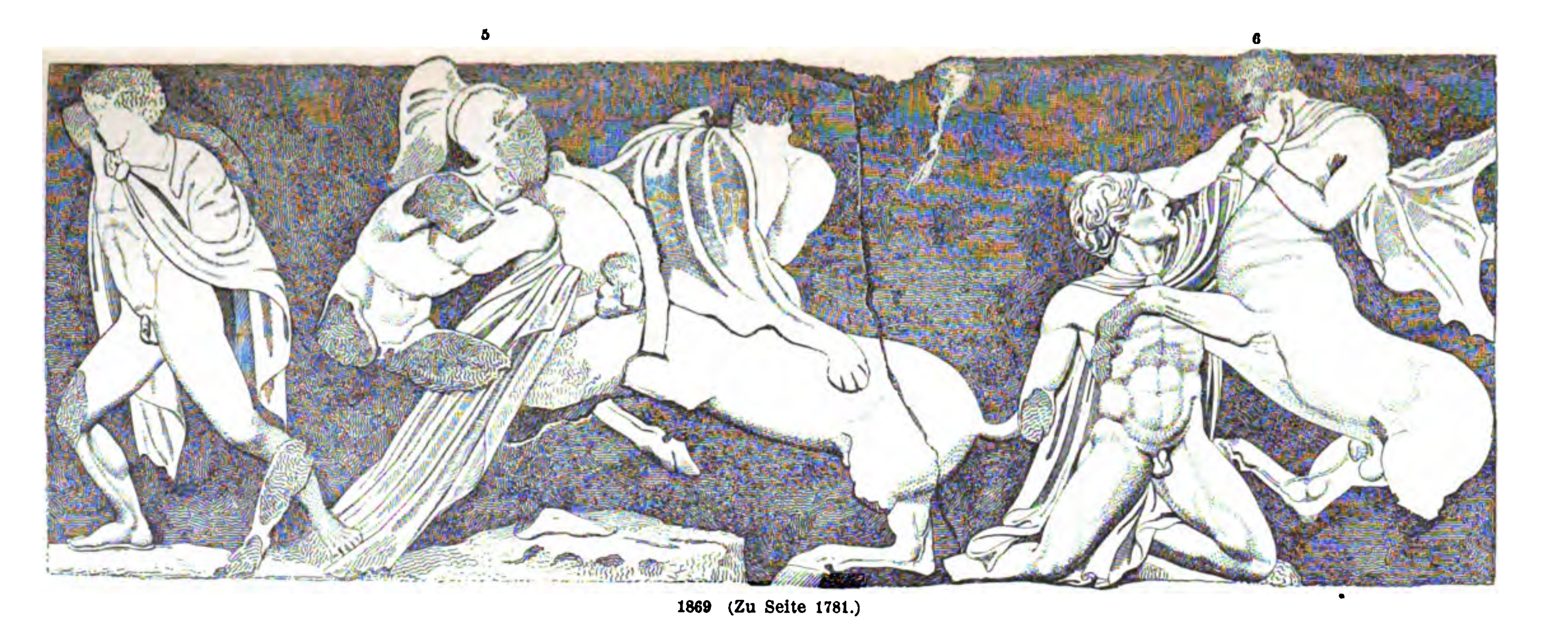
1866 Theseus gegen die krommyonische Sau. (Zu Seite 1779.)

und in die Erde gedrückt wird. Da dieselbe Gruppe in dem späteren Friese von Phigalia wiederkehrt (s. oben Abb. 1468 auf Taf. XLIII) und zwar in flüssigerer Bewegung und mit vollendeterer Linienführung, so zeigt sich ganz klar, dafs die griechischen Künstler der Blütezeit schön erfundene Motive zu entlehnen und mit Variationen und Steigerungen zu wiederholen sich keineswegs scheuten. Als eine Füllfigur erscheint der folgende Lapith (ganz links in der unteren Reihe), welcher den einen der Kentauren von hinten, man sieht nicht mehr womit, angreifen will. (Wird auf Theseus gedeutet oben S. 1104 *FF* rechts unten.) In einer folgenden, wiederum ganz in sich abgeschlossenen Gruppe (5) sucht ein durch den Helm als vollgerüstet bezeichneter Grieche, dem der lange

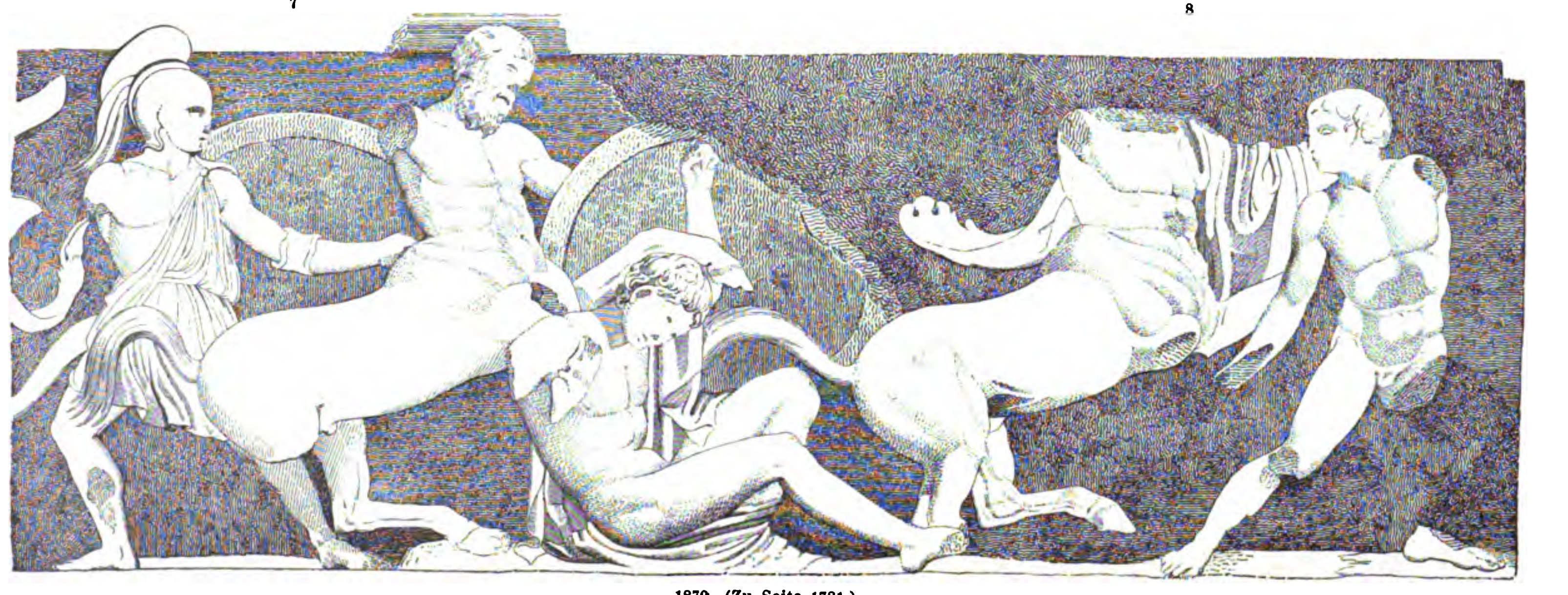


1867 (Zu Seite 1781.)

1868 (Zu Seite 1781.)
Kentaurenschlacht.



1869 (Zu Seite 1781.)



1870 (Zu Seite 1781.)

Kentaurenschlacht.

Mantel prächtig nachschleift, in halb vorgebeugter Stellung mit dem Schilde den Anprall des herstürmenden Kentauren, der ein Löwenfell umgehängt und anscheinend einen Baumstamm geschwungen hat, aufzuhalten, indem er zugleich den günstigen Moment zum tötlichen Schwertstofse erspähet. Man hat in dem kühnen Kämpfer Theseus erkennen wollen. Sein nächster Genofs (Gruppe 6) ist vor dem gewaltigen Ansturm des Rofsleibes in die Kniee gesunken, hat jedoch noch den Kentauren durch einen festen Griff an die Kehle gepackt und holt gleichzeitig mit dem Schwerte aus, während jener mit der Rechten den Gegner im Haar gefafst hält und mit der Linken seine Gurgel frei zu machen strebt. Die folgende Gruppe (7), welche mit Unrecht aus der Parthenonmetope 30 hergeleitet wird, ist in der Ausführung ziemlich matt geraten; der Kentaur steht im Begriff, den rücklings niedergestürzten Gegner, der sich noch vergebens mit emporgehobenem Schilde zu decken versucht, mit seinen Vorderhufen zu zertreten und zugleich wohl eine in der Rechten geschwungene Waffe gegen ihn zu gebrauchen, falls wir nicht annehmen dürfen, dafs der hinter ihm eben herbeigeeilte Lapith, dessen Dasein sonst völlig zwecklos sein würde, ihn daran irgendwie zu behindern im stande ist. Die Zerstörung der frei gearbeiteten Glieder läfst hierüber im Unklaren. Die Schlufsgruppe (8) dagegen, welche indefs wiederum mit der 11. Parthenonmetope augenfällig übereinstimmt, zeigt in höchst lebendiger Darstellung, wie der junge Lapith dem nachsetzenden Kentauren grade im entscheidenden Momente des Ansprunges sein Schwert von unten in den hochgehobenen Pferdebug bohrt, »so dafs hier zum Schlusse der menschliche, wie gegenüber am Anfang der halbtierische Kämpfer im Vorteil erscheint«. — Eine gewisse »freie Symmetrie der Anordnung« dieses Frieses, welche hauptsächlich im »schönen Ebenmafs der Gegensätze« beruht, ist leicht erkennbar: wie die zweifigurigen Eckgruppen (1 und 8), so entsprechen sich auch die nächsten dreifigurigen Gruppen (2 und 7), ferner die zweifigurigen 3 und 6 in der Art, dafs erstere nach unten, letztere nach oben konvergiert, während die Mittelgruppen 4 und 5 eher auf die Weise Gegensätze bilden, dafs dort der Lapithe der Übermacht unterliegt, hier der athenische Führer die stärkste Probe siegreich besteht. Nicht leugnen läfst sich indessen, dafs es dem Künstler, der hier, wie wir mit der Mehrzahl der Beurteiler annehmen, unter dem frischen Eindruck der Metopen des Parthenon arbeitete und das dort zerstückte Abenteuer in ununterbrochner Folge darzustellen versuchte, noch nicht gelungen ist, durch Verbindung der Gruppen und fortlaufenden Flufs der Linien die Handlung zu einer mannigfach bewegten Einheit zu verschmelzen. Der Vortrag ist kräftig und energisch, freilich an feurigem Schwunge nicht vergleichbar dem Friese von Phigalia (s. oben Art.), jedoch weit ungezwungener in der Gruppierung als im Westgiebel von Olympia (s. oben Abb. 1273 auf Taf. XXVII), manchmal selbst kühn die Schwierigkeit herausfordernd, wie in der Zeichnung des auf den Rücken gestürzten Kentauren (Gruppe 2). Die Gesichtszüge der Kämpfenden zeigen noch keinerlei Seelenausdruck; dagegen ist bei den Kentauren die schwierige Verbindung von Menschen- und Rofsleib vollständig geglückt bis auf eine Kleinigkeit, dafs nämlich »der Anfang des Pferdehalses und der Pferdemähne zwischen den Schultern sichtbar wird, ohne organisch in den Menschenrücken zu verlaufen«.

Weit gröfsere Schwierigkeiten, als dieser westliche, stellt der **östliche Fries** dem Erklärer entgegen. Seine Länge beträgt etwa ein Sechstel mehr, da er beiderseits über die Anten der Eingangsthür hinaus durch die ganze Breite der Cella sich erstreckt. Wir geben in Abb. 1871 (nach Müllers Denkm. I, 109 mit Berichtigung der dortigen unrichtigen Zusammenfügung) die blofse Umrifszeichnung, welche bei dem zerstörten Zustande des Ganzen übersichtlich ist und am besten den Gesamteindruck vermittelt. Der Erklärungsversuche giebt es eine grofse Zahl. Nach der jetzt von den Meisten gebilligten Annahme ist der Kampf des Theseus und der Athener gegen die feindlichen Pallantiden dargestellt, die Söhne des Pallas, welche als eine Art von Giganten gedacht werden. Diese machen dem Theseus die Herrschaft streitig und ziehen gegen Athen durch die Gebirgsenge zwischen Hymettos und Brilessos; allein ihr in einem Hohlwege gelegter Hinterhalt wird verraten und ihre ganze Macht darauf umzingelt und niedergemacht. Vgl. über diesen uns nur dürftig überlieferten Mythus Plut. Thes. 13 und O. Müller (der diese Erklärung zuerst aufgestellt hat) in Gerhards Hyperbor. röm. Studien I, 276—296. Den Mittelpunkt des Ganzen bildet hiernach die kühn ausschreitende Heldenfigur mit malerisch wehendem Mantel, in welcher man wiederum Theseus erkennt, der in den Schluchten drei felsblockschleudernde Gegner, die Gebirgsriesen selber, zugleich bekämpft, während ein vierter schon tot am Boden liegt und zwei andere Feinde nach rechts hin die Flucht ergriffen haben. Hinter Theseus (linkshin) wütet der Kampf zwischen den mit Schilden bewaffneten Heeren; auch hier liegt ein Erschlagener hingestreckt, während im Übrigen durch die starke Verstümmelung eine nähere Deutung der Situation erschwert wird. Beiderseits begrenzt wird aber dieses Mittelbild durch ideal eingefügte Gruppen von je drei Gottheiten, welche auf Felsen sitzend, selber unsichtbar, dem Kampfe zuschauen und natürlich den Athenern günstig sind: links Zeus in einem wallenden Schleiermantel, das Scepter hoch aufstützend und in ge-

spannter Beobachtung der Schlacht; zur Seite Hera, vom Chiton und Schleiergewande dicht umhüllt, anscheinend im lebhaften Gespräche mit ihrer Nachbarin Athena begriffen, die durch den Helm und die (von Metall angesetzte) Aigis unverkennbar ist. Zur Rechten der Kämpfenden erkennt man mit ziemlicher Sicherheit (am aufgestützten Fufse? am Dreizack?) Poseidon, des Theseus göttlichen Vater, daneben (an der gebeugten Kopfhaltung? die trauernde?) Demeter, während die dritte Figur, obwohl der Kennzeichen ermangelnd, Dionysos oder Apollon sein kann. Auf den beiden Eckplatten sind die Folgen des Sieges deutlich angezeigt: links die Fesselung des auf die Kniee niedergeworfenen Gefangenen, natürlich eines Anführers, rechts nach den vorhandenen Spuren und nach allgemeiner Annahme die Errichtung eines Siegeszeichens. Die beiden letzten Figuren rechts nämlich (welche in der Abbildung zu nahe aneinander gerückt sind), stellen den zum Tropaion dienenden Pfahl auf, welcher mit Helm und Panzer bekleidet wird; links daneben wird ein Gefangener mit auf dem Rücken gebundenen Händen herbeigeführt, um den Triumph lebendig zu illustrieren, gerade wie auf der unteren Hälfte des grofsen Wiener Cameo, s. oben Abb. 1793. Eine fein ausgeführte Deutung der ganzen Scene auf ein anderes halbmythisches Ereignis mit spezieller Beziehung der Siegessäule versucht Brunn, Sitzungsber. der bayer. Akad. 1874 Bd. II S. 51 f. Nach ihm ist die früheste Abwehr der Peloponnesier und des Eurystheus durch Theseus und die mit ihm verbündeten Herakliden dargestellt; der Kampfplatz ist der skironische Pafs, wo die Felsstücke sehr passend zur Forcierung angebracht sind: wir sehen in der Mitte die Flucht der Peloponnesier und die Erstürmung des Passes; in den Seitengruppen links die Fesselung des gefangenen Eurystheus, rechts die Errichtung bei Plut. Thes. 25 beschriebenen Grenzsäule gegen den Peloponnes. — Welcher Erklärung man indessen auch folgen möge, die einheitlich geschlossene und höchst kunstvolle Komposition dieses Frieses liegt klar vor Augen; es bedarf auch nur des einfachen Hinweises auf das vorhin Gesagte, um zu erkennen, dafs er dem westlichen weit überlegen sei und statt »metopenartiger Vereinzelung« hier ein »geistvolles Gesamtbild von Kampf und Sieg« geboten wird. Auch in der Formengebung ist das verstärkte Eindringen malerischer Elemente zu bemerken: so in den starken Verkürzungen an den Körpern der Erschlagenen und in der notwendigen Annahme einer verschiedenen Tiefe des Hintergrundes bei den einzelnen Figuren derselben Gruppe. Endlich ist die Erhabenheit der Götter (wie Over-





1871 Ostfries des Theseion (oben rechts schliefst an unten links). (Zu Seite 1784.)

beck hervorhebt) nicht blofs durch den gröfseren Mafsstab der Leiber, welchen schon das Gesetz der Isokephalie forderte, sondern auch durch die vollen und breiten Formen selbst und besonders durch die reiche und doch ohne Effekthascherei dargestellte Gewandung von der Kraft der Menschen geschieden und sehr wirksam geschildert. Es wird demnach unbedenklich sein, die Ausführung der Friese einer späteren Zeit als die Metopen zuzuschreiben; über ihr chronologisches Verhältnis zu den Skulpturen des Parthenon sind jedoch die Meinungen bis jetzt durchaus geteilt. Die Litteratur gibt Overbeck in dem betr. Abschnitte seiner Geschichte der griechischen Plastik. [Bm]

Theseus. Der Nationalheld von Athen ist in der Sage bekanntlich bei seinen engeren Landsleuten förmlich zum zweiten Herakles ausgebildet (ἄλλος οὗτος Ἡρακλῆς); ebenso in der Kunst. Während jedoch das Ideal des Herakles namentlich seit der zweiten Kunstblüte Athens entschieden die Richtung auf die Massenhaftigkeit der Gestalt und die athletenmäfsige Durchbildung der Glieder nahm, erhielt Theseus »einen minder gedrungenen, besonders auf Gewandtheit im Ringen hindeutenden Körperbau, eine weniger zusammengedrängte, anmutigere Gesichtsbildung, und kurzgelockte, aber weniger krause Haare.« (Müller.) Selbstverständlich haben auch die berühmtesten Künstler Athens in Darstellung seines Bildes gewetteifert. So wissen wir z. B. von dem Weihgeschenke eines Erzbildes nach Delphi, welches Pheidias gemacht hatte (Paus. 10, 10, 1); von einem des Silanion, welches in Athen selbst hochgefeiert war (Plut. Thes. 4). Unter den Malern stellten ihn Polygnot und Mikon auf mehreren Bildern in Athen selbst dar; später waren hochberühmt die Gemälde des Euphranor und des Parrhasios, welche in einem charakteristischen Gegensatze gestanden haben müssen, worauf der mehrfach angeführte Ausspruch des Euphranor hindeutet, dafs der Theseus des Parrhasios mit Rosen genährt sei, der seinige aber mit Rindfleisch. (Plin. 35, 129: *Theseus, in quod [opus] dixit eundem apud Parrasium rosa pastum esse, suum vero carne*; Plut. glor. Athen. 2: τὸν μὲν ἐκείνου ῥόδα βεβρωκέναι, τὸν δὲ ἑαυτοῦ κρέα βόεια.) Übrig geblieben ist uns nichts von sicheren statuarischen Darstellungen aufser der so benannten Figur vom westlichen Giebelfelde des Parthenon (s. oben Abb. 1370) und den Metopenbildern am Theseion (s. oben S. 1779 ff.). Die Kleidung und übrige Ausstattung betreffend, zeigen die Skulpturwerke heroische Nacktheit, wozu bei den Herakleischen Thaten Keule und Löwenfell zuweilen sich gesellt; die Vasenbilder das gewöhnliche Heldenkostüm in Amazonenkämpfen, sonst häufig Chlamys und Petasos nebst Lanzen, Schwert und Sandalen. Das lange altionische Gewand, mit dem Theseus in Athen eingezogen sein sollte (Paus. I, 19, 1), scheint auf erhaltenen Denkmälern statt des ärmellosen dorischen Chiton nicht vorzukommen; die besondere Haartracht dagegen: vorn kurz verschnitten, hinten lang herabwallend oder aufgebunden, welche mehrfach hervorgehoben und motiviert wird (Plut. Thes. 5; Polyaen. Strat. I, 4), findet sich auf den älteren Gemälden regelmäfsig bei ihm, z. B. auf den grofsen Amazonenvasen Mon. Inst. I, 55 und IV, 18, bis das kurze Ephebenhaar der Plastik auch hier eine Rückwirkung übte.

Eine sehr schöne Marmorstatue aus der Villa Hadrians, jetzt in Ince Blundell Hall in England, wird nach dem Attribut der Keule, deren unterer Teil alt und ungebrochen ist, von Michaelis, Arch. Ztg. XXXII, 25 mit Zuversicht als Theseus benannt. Das mit dem Helm 2,035 m hohe Bild von pentelischem Marmor, welches wir in Abb. 1872, nach Taf. I ebdas. wiedergeben, weist völlig Lysippische Proportionen auf. Der rechte Arm und der linke Unterarm sind neu; am Kopf war nur weniges verstofsen. Da in dem vermutlichen Bronzeoriginal der Baumstamm fehlte, so mufs die linke Hand ein anderes Motiv gehabt haben.

Wenn wir den Lebenslauf des Theseus chronologisch verfolgen, so finden wir

1. Theseus bei seiner Mutter Aithra in Troizen. Die Mutter hat dem eben heranwachsenden Jünglinge verkündet, dafs seines Vaters Aigeus, des Königs von Athen, Schwert und Sandalen unter einem Felsblock lägen; sobald der Sohn stark genug sei, diesen zu heben, wolle ihn der Vater empfangen und an jenen Wahrzeichen erkennen. Auf einem Relief in Villa Albani (Millin, Griech. Myth. 128, 482*) ist die Hebung des Steines in Gegenwart staunender Jungfrauen und daneben wahrscheinlich der Abschied von der Mutter Aithra vorgestellt; vgl. Braun, Museen Roms S. 710. Eine Gruppe der ersten Scene in Erz stand auf der Burg von Athen (Paus. I, 27, 8); sie findet sich auch auf einem Thonrelief, Campana opere in plast. 117, Mon. Inst. VI, VII, 83; ferner auf verschiedenen Gemmen, auf Münzen von Athen (Beulé p. 398), sowie der Abschied auf solchen von Troizen. Über alle Darstellungen handelt ausführlich Wieseler in den Nachrichten von der Göttinger Ges. d. Wissensch. 1886 S. 65 ff.

2. Die Abenteuer des Theseus auf dem Wege über den Isthmos von Korinth nach Athen sind häufige Gegenstände der Reliefskulptur (namentlich am Theseion, s. oben S. 1779 ff.) und der Vasenmalerei in Athen. Wir geben hier kurz die gewöhnlichen Typen der Bilder an. — a) Der Riese Periphetes wird von Theseus, gegen den er flehend die Arme ausstreckt, mit seiner eigenen eisernen Keule erschlagen. Seltne, weil wenig charakteristische Scene auf Vasen, z. B. München N. 372; Gerhard, Auserl. Vasenb. 233; unten Abb 1873. — b) Sinis,

der Fichtenbeuger (πιτυοκάμπτης), zwang die Fremden, nach seinem Vorgange die Fichten niederzubeugen, von denen sie in die Luft geschleudert wurden (Apollod. III, 16, 2); nach andrer Erzählung (Hygin. fab. 38) mufsten sie mit ihm gemeinsam die Fichte niederhalten, worauf er dann plötzlich losliefs, so dafs der Schwächling fortschnellte. Auf Vasenbildern wird zuweilen nur der Empfang des Theseus vorgestellt; Sinis gibt Anweisung, jener hört zu; oder die Probe, wo Beide die Fichte ergreifen (Millin, G. M. 129, 483), oder des Theseus Versuch des Wagnisses (Arch. Ztg. 1865 Taf. 195); meistens jedoch die Bestrafung des Räubers, der zu Boden gestürzt ist und von Theseus an die Fichte gebunden werden soll. — c) Die krommyonische Sau, selten dargestellt, wird erschlagen; vgl. oben Abb. 1866. — d) Der Räuber Skiron zwang an der steilsten Stelle des Isthmospfades die Wanderer, ihm die Füfse zu waschen, wobei er sie ins Meer hinabstiefs und einer grofsen Schildkröte zum Frafse preisgab. (Der Mythus geht auf die Stöfse des heftigen und gefährlichen Nordwestwindes an jener Stelle.) Auf einigen Bildern sitzt der bärtige Unhold lässig da vor seinem Waschbecken und fordert den jungen Theseus zum Dienste auf (Arch. Ztg. 1865 Taf. 195); auf andern hat der letztere das Becken ergriffen und holt damit zum Schlage gegen den schon erschreckten Frevler aus; auf andern packt er ihn an Bein und Kopf, um ihn selbst hinabzuschleudern. So auf der Metope des Theseion Abb. 1865, auf dem Dache der Königshalle in Athen (Paus. I, 3, 1) und in der Komödie des Alexis (ὥς περ κυλιστὸς στέφανος αἰωρούμενος Athen. 678 E); auf einem Thonrelief Mon. Inst. VII, 83. — e) Der Ringkampf mit Kerkyon zeigt des Theseus Geschmeidigkeit und kluge Gewandtheit, und bewährt ihn als Ideal der Palästriten; vgl. Paus. I, 39, 3: Θησεὺς κατεπάλαισεν αὐτὸν σοφίᾳ τὸ πλέον· παλαιστικὴν γὰρ τέχνην εὗρε Θησεὺς πρῶτος καὶ πάλης κατέστη ὕστερον ἀπ' ἐκείνου διδασκαλία· πρότερον δὲ ἐχρῶντο μεγέθει μόνον καὶ ῥώμῃ πρὸς τὰς πάλας. S unten Abb. 1873. — f) Damastes, gewöhnlich Prokrustes genannt, weil er die Einkehrenden auf sein Lager zwang und, wenn sie zu kurz waren, ihnen die Füfse länger hämmerte (προκρούειν); er ist an dem Hammer kenntlich, den Theseus gegen ihn selbst in Anwendung bringt. Eine höchst drastische Darstellung der Scene s. oben S. 312 Abb. 327.

Auf einer gröfseren Anzahl athenischer Trinkschalen des vollendeten Stils (aus der Zeit des Phidias), welche Klein, Euphronios S. 71 ff. zusammengestellt und behandelt hat (vgl. auch Gurlitt, Das Alter des Theseion S. 42—56), finden wir nach dem Vorgang und in sichtlicher Einwirkung der Metopen des Theseion (s. Art.) mehrere Theseusthaten (drei bis sieben) vereinigt. Wir wählen zur Probe die Darstellung eines der bekanntesten und ausgezeichnetsten Vasenmaler, des Duris (DORIϟ EΛRAC . . EN am Rande des Innenbildes), nach Gerhards Auserl. Vasenb. Bd. III Taf. 234 (Abb. 1873). Jede der Hälften des Aufsenrandes der Schale zeigt zwei



1872 Theseus. (Zu Seite 1786.)

Abenteuer, das Innenbild die Bezwingung des Minotauros. Links oben geht Theseus auf die krommyonische Sau, die schon von seinem Speere ganz durchbohrt ist, mit dem Schwerte los. Hinter dem Tiere erscheint die Ortsnymphe Phaia mit höchst lebhafter Geberde des Erschreckens zugleich und der flehenden Abwehr (rechter Arm an den Hinter-

kopf, linker gegen den Übelthäter weit ausgestreckt; vgl. oben S. 588). Daneben liegt Sinis, der Fichtenbeuger, schon auf der Erde, indem er vor Schrecken über Theseus' Heldenkraft offenbar hingestürzt ist. Das von ihm abgelegte Gewand hängt nebst seinem Hute an einer Fichte; von einer zweiten, weit gröfseren hat Theseus soeben einen langen Zweig herabgebeugt und hält den Räuber schon beim Arme gefafst, um ihn daran zu binden. Der Gegensatz der Angst des bärtigen Unholdes, der sich an den Boden zu klammern sucht, von dem geschmeidigen Jünglinge aber mit leichter Mühe emporgerissen wird, kommt vortrefflich zum Ausdruck. Auf der andern Hälfte sehen wir rechts den Ringerkampf des Theseus mit Kerkyon in einer interessanten gymnastischen Gruppe. Wenn die Ringer in Athen wie auch heute noch wohl meist mit weit vorgestreckten Armen und vorgebeugtem Oberkörper zusammenzurennen pflegten und jeder den andern möglichst weit unten zu umschlingen suchte, hat Theseus hier mit ungewöhnlichem Kunstgriff den Gegner über Kopf und Rücken her seitwärts von oben gepackt und seine Hände an Kerkyons Unterleibe vereinigt. Während Kerkyon jetzt in unbequemster Lage sich anstrengt, den Griff des Theseus nachzumachen, hat dieser ihn schon durch den Druck seiner Hände vom Boden erhoben, auf den er ihn im nächsten Augenblick hinschleudern wird. (Auch nach Paus. I, 39, 3 besiegte Theseus den Kerkyon weniger durch übermächtige Kraft, als durch einen Kunstgriff, σοφίᾳ.) Ein Baum, an welchem Gewand und Schwert des Heldenjünglings, hier des Vorbildes der athenischen Palästriten, aufgehängt ist, trennt diese Gruppe von ihrem derberen Seitenstück. Wir sehen die Vernichtung des wilden, an Bart und Haar kentaurenähnlich gebildeten Skiron, der eben von dem Felsen herabgestürzt wird, auf welchem sitzend er die Wandrer zu zwingen pflegte, ihm die Füfse zu waschen, wobei er sie dann mit einem Fufstritt in die Meerestiefe hinabstiefs. An dem nach Mafsgabe des verfügbaren Raumes nur angedeuteten Felsen kriecht unten eine Schildkröte, welche die Opfer jenes Frevels zernagte. Daneben liegt (ungenau gezeichnet, wie es scheint) das umgestürzte Waschbecken, welches in andern Bildern Theseus in der Hand hält, um es dem Räuber an den Kopf zu schmettern. Hier aber hat er diesen beim rechten Beine gepackt und ist im Begriff, ihn, der sich an den Fels festzuklammern sucht, in die Tiefe zu stürzen. Als Zuschauerin steht dabei Pallas Athene in zierlicher Gestalt mit Ägis, Helm und Lanze, zu ermunterndem Glückwunsche für den Helden ihre Hand hoch erhebend. Im Innern der Schale ist, wie schon bemerkt, die Tötung des Minotauros als das Hauptstück des Helden und zwar in typischer Art dargestellt. Die abschreckende Gestalt ist hier, wie öfters, mit zahlreichen Flecken übersäet, die man nicht anders als beim Argos (s. Art. »Io« S. 753 Abb. 803) für Augen ansehen kann. Das Untier wollte vor dem Helden fliehen, wie die Bewegung der Beine zeigt (vgl. »Geberdensprache« oben S. 587), ist aber von Theseus ereilt, am Arme gepackt und, während es flehend und abwehrend die Rechte gegen das gezückte Schwert ausstreckt, im Begriff von diesem durchbohrt zu werden. — Man bemerke noch an der Gestalt des Theseus die viermal wiederkehrende gleichmäfsige Behandlung des kurzen Chiton, welcher völlig durchsichtig gemalt ist und alle Körperformen durchscheinen läfst. Wie zahlreiche Beispiele beweisen, handelt es sich hier um ein malerisches Prinzip der Epoche des Duris; vgl. Art. »Malerei« S. 855. Vgl. auch die vorzüglich schöne Schale des britischen Museums in Hellenic Studies pl. X mit dem Texte Vol. II, 57 ff.

3. Der Kampf mit dem Minotauros. Von dem Tribute, welchen die Athener dem kretischen Könige Minos infolge eines unglücklichen Krieges mit sieben Jünglingen und sieben Jungfrauen bringen mufsten, die man dem stiergestalteten Baal-Moloch opferte, wurden sie durch Theseus auf die im Heldenmärchen übliche Art befreit. Der Stier des Minos (Ταῦρος ὁ Μινώιος auf einer Vase) ist auf griechischen Kunstwerken stets eine menschliche Gestalt mit völligem Stierhaupt (umgekehrt Flufsgottheiten meist Stierleiber mit Menschenkopf, s. »Acheloos« S. 2 ff.); seine Gestalt erklärt sich durch die Abkunft von Pasiphae (s. Art. S. 1188), welcher Zeus in Stiergestalt genahet war. Er wohnt im Labyrinthe, einem weitläufigen Gebäude mit vielverschlungenen Irrgängen, oft auf Münzen dargestellt (vgl. oben Abb. 1011), worunter man sich später einen unterirdischen Steinbruch bei Gortyna dachte (Apollod. III, 1, 3, 3). Die Bezwingung des Ungeheuers, welche dem Theseus durch die Liebe der Ariadne mit Hilfe des von ihr geschenkten Knäuels gelang, war in älterer Zeit ein Lieblingsgegenstand der Kunst. Die älteste Darstellung, von der wir wissen, war am inneren Throngestell des amykläischen Apollon (Paus. 3, 18, 9). Erhalten sind uns namentlich eine gröfsere Anzahl Vasenbilder älteren Stiles, welche fast sämtlich in der Hauptgruppe nur die Variationen eines und desselben Schema bieten: Theseus von der linken Seite vorschreitend hat den Gegner mit der linken Hand am Haupte oder am Horne gepackt und ist im Begriff, ihn mit dem gezückten Schwerte zu durchbohren.

Wir geben als Beispiel des gewöhnlichen Typus aus Gerhards Auserl. Vasenb. III, 160 das Bild einer rotfigurigen Amphora mit des Herausgebers Erläuterung (Abb. 1874). »An den Pforten des Labyrinths, dessen zum Tempel gewordener Höhlenbau (Stephani, Minotauros S. 21 ff.) durch eine dorische Säule bezeichnet ist, hält Theseus, ein jugendlicher Held in kurzer Kleidung, umgürtet mit einem Wehrgehenk,

den Minotaur, gegen den seine Rechte das Schwert gezückt hat, am Haupte fest. Das Ungetüm, dessen gefleckter Leib an Argos Panoptes und an dessen Doppelnamen Asterion erinnert (s. Art. »Io«) und nur durch den Stierkopf von jenem sich unterscheidet, ist im Begriff niederzusinken, wie denn die Kunstdarstellungen dieses Mythos, namentlich häufige Vasenbilder alten und jüngeren Stils, den Minotauros bereits als besiegt zu zeigen pflegen. Vergebens sucht seine Rechte den Sieger abzuwehren, ohne den [sehr oft bei ihm vorhandenen] Stein zu benutzen, den er erschlafft in der Linken hält. Entsetzt über den Ausgang des Kampfes sieht König Minos mit erhobener Rechten ihm zu; in seiner



1873 Theseus' Heldenthaten. (Zu Seite 1787.)

Linken hält er den Herrscherstab und läfst am Haupt eine ganz ähnliche Bekränzung bemerken, wie auch Theseus sie hat; eher Myrte als Lorbeer und in diesem Falle vermutlich nicht ohne Bezug auf die Heiligkeit des Labyrinths. Eine vierte Figur schliefst linkerseits dies Bild ab; es ist Ariadne, deren Beistand den Sieger schützend geleitet hat, und deren Hände bereits den Siegerkranz ihm entgegen halten.« — Ausführlich: L. Stephani, Der Kampf des Theseus mit dem Minotauros, Leipzig 1842; Gerhard, Auserl. Vasenb. III S. 37 ff.; Jahn, Arch. Beitr. S. 251 ff. Kühne und lebendige Erfindung zeichnet die Vase bei Gerhard, Auserl. Vasenb. 161 aus: Theseus hat mit dem linken Arm des Ungeheuers Kopf umfafst und sucht ihm das Schwert in den Leib zu stofsen, während Minotauros dasselbe an der Schärfe zurückhält. — Auf der sehr altertümlichen Vase des Glaukytes und Archikles (München N. 333, abgeb. Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 235) ist die Mittelgruppe nicht blofs von Ariadne nebst ihrer Amme und Athena, sondern von zusammen noch sechs Männern und sechs Frauen umgeben, den geretteten Opfern. Die Françoisvase (abgeb. Taf. LXXIV) zeigt in ihrem obersten Streifen links den Festreigen nach Besiegung des Untieres.

Die Skulptur hat sich mit dem Minotauros wenig beschäftigt. Auf der Burg von Athen stand eine Gruppe des Kampfes, von der wir nichts Näheres wissen (vgl. S. 205). Eine sehr gut erhaltene, halb lebensgrofse Gruppe aus Marmor in Villa Albani (abgeb. Clarac pl. 811 A, 2071 R) wäre nach der Vermutung von Michaelis (Arch. Ztg. 1867 S. 31) vielleicht darauf zurückzuführen. Von Reliefs kennen wir namentlich dasjenige am Theseion (s. S. 1779), ferner jetzt eine alle andern Bildungen überragende Bronzegruppe, welche reliefartige Verwendung hatte, aus Kleinasien, jetzt in Berlin. Wir geben das nur 1 Fufs hohe Kunstwerk in Abb. 1875 nach der Radierung von Forberg im Berliner Winckelmannsprogramm 1878 mit einigen Sätzen aus der Erläuterung von Conze. Wir finden das alte Kampfschema, nur mit der Abänderung, dafs Theseus nicht das Schwert gebraucht, auch nicht mehr die in jüngeren Bildern nach dem Vorbilde des Herakles gegebene Keule (so z. B. in der Marmorgruppe der Villa Albani, Clarac pl. 811 A), sondern, wie auch in der Metope des Theseion, den Stiermenschen ohne Waffe im Ringkampfe bezwingt, wiederum als Muster des palästrisch ausgebildeten jungen Atheners. »Mit höchster Lebendigkeit ist der Gesamtvorgang des abenteuerlichen Kampfes zur Anschauung gebracht. Ohnmächtig sinkt das Ungeheuer unter der Wucht des anspringenden Heros in die Kniee; nur mit einem lahmen Zufassen seiner linken Hand sucht



1874 Theseus bekämpft den Minotaur. (Zu Seite 1788.)

es sich von dem Griffe am Horn zu befreien, unthätig legt sich seine Rechte auf die Brust, die ganze Gestalt so mehr ein Bild der Schwäche als gefährlicher Kraft. In höchster Anspannung seines oben gewaltig breiten, in den unteren Extremitäten schlanken und so zu Verfolgung und Ringkampf gleich tüchtigen Körpers hat Theseus das eine Horn gefaſst, fast frei schwebend mit ganzer Wucht es zu beugen oder zu brechen. So faſst in anderen Bildwerken Jason die Stiere des Aietes, Herakles das Horn des Acheloos, so wurde der Griff, wie Beschreibungen und Bildwerke uns lehren, in den Stierkämpfen, die nicht nur in Thessalien geübt wurden, zur Bewältigung des wütenden Tieres kunstmäſsig angewandt.‹ Als auffallend wird bei der sonstigen Meisterschaft in Wiedergebung des lebendig bewegten Körpers die plumpe Form der Hände bemerkt. Der ›Kontrast in der gewaltigen Aktivität des Theseus und der fast sentimental gestimmten Passivität des unterliegenden Ungeheuers‹ entspricht der Geschmacksrichtung der Diadochenzeit.

Von Kunstwerken späterer Epochen erwähnen wir noch einen Minotaurostorso von einer Brunnengruppe in Athen, abgeb. Arch. Ztg. 1866 Taf. 208; einen Sarkophag in Köln, Rhein. Jahrbb. Heft 7 Taf. III, ferner auſser späteren Münzen von Athen und Troizen und einigen Gemmen mehrere unteritalische Mosaike, welche auch einen und zwar ganz neu komponierten Ringkampf zeigen, wobei an der Höhle des Minotaur menschliche Gebeine verstreut sind und zitternde Zuschauer erscheinen. Die genaue Übereinstimmung weist auf ein gemeinsames Originalgemälde hin (s. Jahn, Arch. Beitr. S. 270). — Auſserhalb des Hauptmomentes steht zunächst ein Marmorrelief, auf welchem Minotauros sieben Mädchen, seine Opfer, an der Hand zum Altare führt (Millin, G. M. 70, 253); dann aber die Übergabe des Knäuels durch Ariadne an Theseus auf pompejanischen Wandgemälden (Helbig N. 1211. 1212), sowie auf einem schönen Mosaik in Salzburg, welches auch den Kampf selbst darstellt, abgeb. Creuzer, Symbolik, Atlas Taf. 55, 1. — Als Sieger neben dem getöteten Minotauros und begrüſst von den geretteten Gefährten finden wir Theseus aber mehrmals auf campanischen Wandgemälden, namentlich auf dem von Goethe (Werke XXX, 425 f.) gepriesenen, dessen fein deutende Worte die in Abb. 1876 nach Mus. Borb. X, 50 gegebenen Umrisse (leider ist das Bild sehr zerstört) begleiten mögen. ›Von brauner Körperfarbe steht der junge Held, kräftig und schlank, mächtig und behend vor unsern Augen. Er dünkt uns riesenhaft, weil die Unglücksgefährten, die nunmehr geretteten, als Kinder gebildet sind, der Hauptfigur symbolisch untergeordnet durch die Weisheit des Künstlers. Keins derselben wäre fähig, die Keule zu schwingen und sich mit dem Ungeheuer zu messen, das unter den Füſsen des Überwinders liegt. Eben diesem hilfsbedürftigen Alter ziemt auch die Dankbarkeit, ihm ziemt es die rettende Hand zu ergreifen, zu küssen, die Kniee des Kräftigen zu umfassen, ihm vertraulich zu schmeicheln. Auch eine zwar nur halb kenntliche Gottheit ist in dem oberen Raume sichtbar, anzuzeigen, daſs nichts Heroisches ohne Mitwirkung hoher Dämonen geschehe.‹ Diese letzterwähnte weibliche Göttergestalt, deren Kopf leider zerstört ist, in der Linken Bogen und Pfeil,



1875 Theseus und der Minotaur. (Zu Seite 1790.)

auf der Schulter den Köcher, wird von Jahn für die kretische Diktynna, von Helbig für die personifizierte Kreta gehalten. — Die anderen Bilder geben Verkürzungen oder Verflachungen (Helbig N. 1213. 1215). In Arch. Ztg. 1873 Taf. 67 zeigt ein greiser Pädagog bei seinem Vater Poseidon, welche jedoch einem der Gemälde Mikons im Theseion zu Grunde lag und deshalb von Pausanias (I, 17, 3) mitgeteilt wird.

Als Minos nämlich den Theseus nebst den übrigen Opfern nach Kreta wegführte, spottete er über



1876 Theseus empfängt den Dank der Geretteten. (Zu Seite 1791.)

seinem Zöglinge den riesigen Theseus und den toten Minotauros.

4. Über Ariadne und ihr weiteres Schicksal s. Art. oben S. 124 ff.

5. An Theseus' Kretafahrt schliefst sich noch eine wenig bekannte Erzählung von des Helden Besuch den jungen Helden, der ein Sohn Poseidons zu sein vorgebe, und warf einen goldnen Ring ins Meer mit der Aufforderung ihn wiederzuholen. Theseus aber sprang dem Ringe nach und brachte ihn wieder herauf, zugleich mit einem goldenen Kranze, einem Geschenke der Amphitrite. Den Widerschein dieses

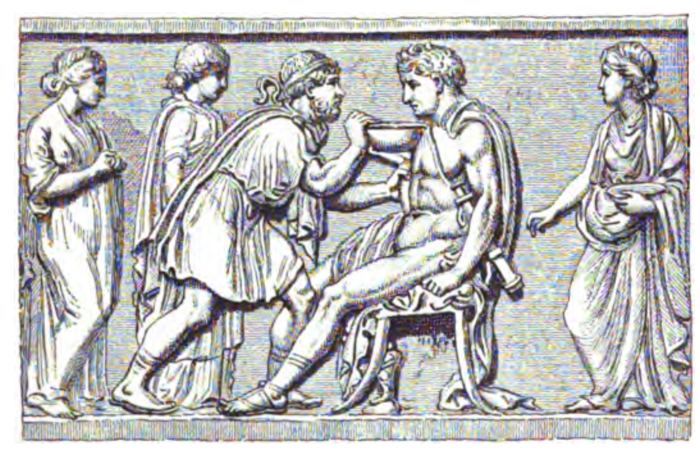
Gemäldes bietet das Innenbild einer Trinkschale des Euphronios, deren Aufsenseite mit Theseusthaten geschmückt ist. Wir geben jenes nach Monuments grecs publiés par l'association pour l'encouragement des études grecques en France 1872 pl. I (Abb. 1877) und dazu die erläuternde Beschreibung von W. Klein, Euphronios S. 67. ›Wir befinden uns in der Meeres-



1877 Theseus mit Athene vor Amphitrite.

tiefe. Drei Delphine durchschneiden in krummen Linien das Wasser, das sie vergegenwärtigen. Nur durch ein Wunder ist der edle junge Held hinabgelangt. Ein Triton (TPITO) mit feuchtem Haare und Barte, dessen Fischleib in einen Menschenkopf und Menschenarme ausgeht, hat ihn gebracht, und zu den Füfsen seiner Herrin zurückgekehrt, bietet er ihm Stirn- und Handfläche zu Stützen seiner Fufssohlen, des Winkes gewärtig, der ihn seinen Schützling wieder nach oben bringen heifsen wird. Theseus (ΘΕϟΕVϟ) ist es, den er trägt, eine Gestalt, die das Sapphische ὄρπακι βραδίνῳ σε κάλλιστ' εἰκάσδω (einer schlanken Tanne möcht' ich dich vergleichen) in Erinnerung ruft. Nichts verhüllt der kurze dünne Chiton, den die Flut bauscht. Die blonden Locken umschliefst ein dünnes Band, ein Ring den rechten Knöchel. An der Seite hängt sein Schwert. Staunend zieht er die Linke zurück, die Rechte der Meergöttin Amphitrite (AMΦ.... TE) bietend, die ihm die ihre entgegenstreckt. Sie sitzt auf einem stilvoll verzierten kissenbelegten Stuhl, mit einem durchsichtigen Doppelchiton bekleidet, den Mantel um das Hinterhaupt gezogen. Was die Linke zwischen Daumen und Zeigefinger hält, wird aus der Abbildung nicht klar, nach de Wittes Versicherung ist es ein Kranz.

Zwischen beiden steht etwas tiefer Athene (ΑΘΕΝΑΙ.), das behelmte Lockenhaupt gegen Amphitrite neigend, in der Linken den Speer, den sie hoch an der Spitze faſst wie zum stillen Zeichen, daſs sie friedlich naht. Auf der Rechten hockt vertraulich ihre Eule. Die Arbeit der schuppigen Ägis mit dem Gorgoneion daran, wie des Helmes, zeugt von liebevollster Sorgfalt. In der Gegenstellung der Füſse liegt noch ein Rest archaischer Befangenheit, während der Kopf eine reine und doch auch strenge Schönheit atmet. Der ruhigen, fast feierlichen Stimmung, die über dem Ganzen schwebt, entsprechen die einfachen Linien der Komposition. Das Schwergewicht der Aktion liegt in der von links nach rechts hinabgehenden förmlichen Welle von Händen, die Athenens Speer in ihrer Mitte senkrecht durchschneidet.« — Nach dieser Beschreibung führt Klein aus, wie der Maler den bei Pausanias erwähnten Ring aus künstlerischen Rücksichten ganz weggelassen und durch den Kranz der Amphitrite als vollgültiges Zeichen seiner Sohnschaft ersetzt habe. Ähnlich schön ist das Bild Mon. Inst. I, 52, wo Poseidon thronend den jungen Theseus begrüſst und Amphitrite ihm einen Kranz reicht; eine ebenso deutliche Glorifikation der Seeherrschaft des alten Athen, wie die Vermählung des venezianischen Dogen mit dem adriatischen Meere.



1878 Theseus und Aigeus. (Zu Seite 1795.)

6. Die Bändigung des marathonischen Stiers, welche an des Herakles kretischen Stierkampf erinnert und ursprünglich wohl nur eine Replik vom Minotauros-Abenteuer ist, wird an einer Metope des Theseion gesehen und auf einer Vase (Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 162) so veranschaulicht, daſs Theseus den Stöſsen des Tieres behend ausweichend ihm Schlingen um die Füſse wirft und zugleich seinen eigenen Fuſs ihm auf den gesenkten Nacken setzt, um sich hinüber zu schwingen.

Im Zusammenhang mit diesem Abenteuer ist die Deutung einiger Bildwerke gelungen, welche auf die etwas dunkle Anwesenheit der Kolcherin Medeia in Athen Bezug haben (s. Michaelis in Arch. Ztg. 1877 S. 75 ff., 1885 S. 231. 282 u. 292). Als Medeia nämlich von Korinth entflohen war, kam sie nach Athen und vermählte sich mit Aigeus (s. oben S. 908). Wie nun Theseus von seinem Vater unerkannt in Athen einzieht, versucht (nach einer Euripideischen Tragödie) Medeia den Fremdling, dessen Abkunft sie erraten hat und durch den sie die Liebe des Aigeus einzubüſsen fürchtet, durch List zu verderben. Und zwar veranlaſst sie zuerst, wie es scheint, den Gemahl, daſs er den Jüngling gegen den landverwüstenden marathonischen Stier aussende. Mythogr. Vatic. I, 48: *Medea autem repudiata ab Jasone, Aegeo nupta persuasit advenientem iuvenem tauro opponere, qui vastabat Atticam regionem, dicens futurum ut ab eo privaretur regno. Theseus vero tauro interfecto duplicavit regi timorem.*) Darum sehen wir die Anstifterin des Planes auf einer Kertscher Vase (auch abgeb. Arch. Ztg. 1877 S. 75) bei der Stierbändigung zugegen, leicht kenntlich an ihrem Zauberkästchen und der asiatischen Tracht. — Nicht minder erklärt sich ebendaher die Anwesenheit der Medeia auf dem Seitenbilde der sog. Kodrosschale, abgeb. unter »Vasenkunde«. Dort steht Theseus nämlich in Reisetracht seinem Vater Aigeus gegenüber, um Abschied zu nehmen; Medeia in der Mitte des Bildes hält triumphierend in der Hand den Helm, welchen sie ihm zur Ausrüstung scheinbar als glückbringendes Gastgeschenk bieten will; auf sie schreitet Phorbas zu, der schon gerüstet Theseus begleiten wird; dahinter steht sinnend und schmerzvoll Aithra, die Mutter des jungen Helden, welche in der Tragödie sicher zuletzt ihre Rolle hatte. Man nimmt an, daſs Theseus im Begriff steht, zum marathonischen Abenteuer auszuziehen; so wie auf der anderen (bei uns nicht gegebenen) Bildhälfte der Abschied des Aias und des Menestheus zum troischen Kriege in ähnlich einfacher und ruhiger Art vorgestellt ist und das Mittelbild den gerüsteten Kodros zeigt, der von Ainetos, wahrscheinlich dem Seher, das Orakel erhält, infolgedessen er entschlossen ist, den freiwilligen Opfertod für das Vaterland zu sterben. So liegt allen drei Darstellungen des schönen Gefäſses ein gemeinsamer Gedanke zu Grunde.

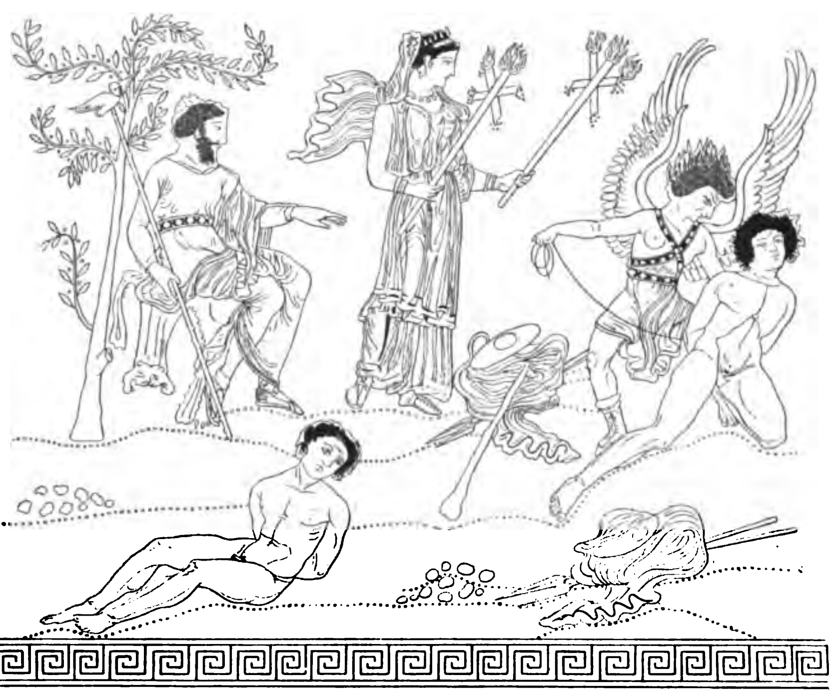
Nach glücklich vollbrachter Bezwingung des marathonischen Stieres weiſs die ränkesüchtige Medeia dem Aigeus noch gröſseres Miſstrauen gegen den tapferen Fremden einzuflöſsen und bewegt den Vater, den Sohn mittels eines dargereichten Trankes zu vergiften. Erst im entscheidenden Augenblicke erkennt Aigeus den Sohn, der eben die Schale an die

Lippen setzt, an der Scheide des Schwertes, das er selbst in Troizen zurückgelassen hat (vgl. Ovid. Met. VII, 404 ff.). Diesen Moment vergegenwärtigt ein Thonrelief im britischen Museum (Abb. 1878, nach Combe, Terracottas 12, 20), von dem einige Repliken vorhanden sind. Man pflegte dasselbe früher auf die Scene der Ilias Λ 624 ff. zu deuten, wo Nestor dem Machaon einen Labetrank reicht, jedoch ist in der Haltung des Alten Angst und Schrecken ausgedrückt, und er packt den Jüngling offenbar kräftig am Arme, um ihn am Trinken zu hindern. — Ob und wie in den Zusammenhang dieser tragischen Fabel auch das Innenbild einer Schale (Mon. Inst. VI, 22) gehöre, wo inschriftlich der junge Theseus gegen seine eigne Mutter Aithra, die ihn zu begütigen sucht, das Schwert zu ziehen im Begriff steht, mufs dahin gestellt bleiben.

Über Theseus' Amazonenkämpfe s. oben S. 61.

Die Entführung der erst zwölfjährigen Helena durch Theseus erkennt man in zwei Vasenbildern mit (nicht ganz sicheren) Inschriften (Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 168 A).

7. Über Bildwerke, bezüglich auf Theseus und Peirithoos in der Unterwelt (von wo sie die Persephone entführen wollten) handelt genauer Petersen, Arch. Ztg. 1877 S. 119 ff. Erst bei Panyasis erscheint Herakles als der Erlöser, dem es gelingt, wenigstens Theseus von dem Steine, auf welchem die Gefährten festgewachsen waren (einfach gefesselt sind sie bei Hor. Od. III, 4, 79; Plut. Thes. 31), loszureifsen (Paus. X, 29, 4; Apollod. 2, 5, 12). So hatte auch Polygnot die Freunde in der delphischen Lesche gemalt: auf den sie fesselnden Thronen sitzend und ihre unnützen Schwerter betrachtend. Mehrere Vasenbilder mit Unterweltsscenen (vgl. Art. ›Unterwelt‹) zeigen den einen der Freunde sitzend, den andern stehend, augenscheinlich nur der Abwechslung wegen; denn der anwesende Herakles, welcher den Kerberos entführt, tritt zu ihnen nicht in nähere Beziehung. Aber auch von Peinigung oder Zwang ist nichts zu sehen; nur das Wanderkostüm (Stiefel, Stab, Petasos und Chlamys) erinnert an ihr Abenteuer. Den Beginn der Strafe finden wir auf der hier (Abb. 1879) abgebildeten etruskischen Vase (nach Arch. Ztg. 1844 Taf. 15). Unter einem Ölbaume sitzt auf einem mit einem Pantherfell überdeckten Steine Hades, mit Ärmelchiton und Himation bekleidet, gegürtet und beschuhet. Auf dem in seiner Rechten ruhenden Scepter sitzt ein Kauz als Totenvogel *(avis funebris)*. Vor ihm steht Persephone im ärmellosen Doppelchiton mit Schleier, Diadem und Armbändern geschmückt, in jeder Hand eine Kreuzfackel haltend. Rechts von ihr ist eine Erinys von widerlicher Häfslichkeit mit grofsen Flügeln, die durch Kreuzbänder befestigt werden, hochgeschürzt und in Stiefeln als Jägerin, beschäftigt, einem der Freunde die Hände auf dem Rücken zusammenzuschnüren, während der andre bereits gefesselt am Boden sitzt. Ihre Kleider und Waffen liegen daneben, und an der Keule erkennt man in dem, mit welchem Erinys beschäftigt ist, den Theseus (als zweiten Herakles). Pirithous ist zuerst gebunden worden, als der Urheber des Attentats.



1879 Theseus und Pirithous in der Unterwelt.

Auch kommen einige Darstellungen der Befreiung des Theseus durch Herakles vor, wo der Befreite entweder schon mit Herakles dem Ausgange des Hades zuschreitet oder noch ruhig dasteht wie auf dem schönen Relief (früher in Villa Albani), hier Abb. 1880, nach Zoega, Bassiril. tav. 103, welches ›im Stile dem Parthenonfriese nahe verwandt ist‹. Zur Linken steht Herakles, die Keule aufstützend, von seinem Löwenfell ist nur der Schweif sichtbar,

Bogen und Köcher liegen daneben. Gegenüber steht Theseus, mit langem Mantel bekleidet; er hält das Schwert und stützt sich auf die lange Keule; dabei blickt er traurig den Freund an, dessen Sitzen etwas Gezwungenes hat. S. Arch. Ztg. 1866 S. 258. 1877 S. 122. [Bm]

Thetis. Die Mutter des Achilleus ist durch ihren Sohn unter allen Nereiden weitaus die berühmteste geworden, obwohl sie an sich nur eine Seejungfrau wie ihre zahlreichen Schwestern war. In der Dichtung der Kyprier, welche den troischen Krieg von seinen ersten Ursachen an bis zu den Begebenheiten der Ilias erzählte, steht die Mutter des Haupthelden im Vordergrunde der pragmatisch-poetischen Verflechtung der Begebenheiten. Thetis wurde nach dem Rate der Götter von Zeus, der sie selbst geliebt hatte, einem Sterblichen zur Ehe gegeben, weil Themis (oder Prometheus, nach Aesch. Prom. 767) geweissagt hatte, dafs ihr Sohn stärker werden würde als sein Vater. Der Erwählte war Peleus, Aiakos' Sohn; welchem aber, wenigstens nach der Volkslegende, die für sämtliche erhaltene Kunstwerke eine notwendige Voraussetzung bildet (während sie bei Homer noch unbekannt ist und erst Pind. Isthm. 8, 28 ff. deutlich hervortritt), Thetis bei der Liebeswerbung nicht gutwillig sich ergab. Verfolgt und ergriffen verwandelte sie sich als Meergöttin (wie Proteus bei Homer) in allerlei Gestalten, in Schlangen und Löwen, in Feuer und Wasser, und wurde von dem Werber erst unter des Kentauren Cheiron Beistande bezwungen, in dessen Höhle die Hochzeit gefeiert ward. Diese Geschichte nun ward schon sehr früh ein Lieblingsgegenstand der Kunst, besonders natürlich der Vasenmalerei.

1880 Herakles, Pirithous und Theseus. (Zu Seite 1795.)

Die Liebesverfolgung der Göttin durch den ihr zugedachten Sterblichen stellte die ältere Malerei, wie manche ähnliche Werbung, z. B. Poseidons um Amymone, in einem typischen Schema des üblichen Brautraubes dar und drückte die spezielle Beziehung auf Peleus und Thetis durch charakteristisches Beiwerk aus. Hinter einem Altar der mit den Schwestern tanzenden Thetis auflauernd findet sich (mit Beischrift) Peleus auf einem altchalkidischen Bilde und wiederum in der Periode des freisten Stils (Jahrb. d. arch. Inst. I Taf. 10). Unter zahlreichen, rein genrehaften Bildern älterer Zeit wird die Verfolgte als Thetis kenntlich gemacht durch einen Delphin, den sie in der Hand hält (Overbeck Taf. 7, 1) oder durch Beifügung des Vaters Nereus mit einem Delphin (Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 182); die Beziehung auf Peleus ist aber unmöglich, wenn der Verfolger ein Schwert führt (Overbeck Taf. 7, 2; vgl. Arch. Ztg. 1853 S. 145). — Weit häufiger aber als die blofse Verfolgung eines sich umblickenden Mädchens ist der fortgeschrittene Moment: Peleus hat Thetis ergriffen und hält sie umfafst, um sie emporzuheben und davonzutragen. Peleus ist fast immer unbärtig, allenfalls mit einem Schurz bekleidet, meist aber ganz nackt und in der Regel ohne Waffen. Die Hauptgruppe findet sich oft umgeben von den erschreckten und fliehenden Schwestern; auch eilt wohl der Vater Nereus aus der Ferne herbei oder er sitzt auf seinem Throne und wird von den Töchtern über den Vorgang benachrichtigt. Vgl. Overbeck Taf. 8, 7, wo den Nereiden mehrere bei Hesiod sich findende Namen beigeschrieben sind; Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 180. 181. Einen besonderen Zusatz bietet das Bild Overbeck Taf. 7, 4, wo dem Nereus von Hermes selbst die Botschaft gebracht wird, selbstverständlich im Auftrage des Zeus, dessen Ratschlufs die Werbung ist (nach den Kyprien V. 7: Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή). — Eine bedeutende Veränderung aber erleidet die Komposition durch die bei weitem interessantere Darstellung eines förm-

lichen Ringkampfes mit der zauberhaften Göttin, welche, sobald der Verfolger sie ergriffen hat, nach uralter Sage, welche in dem physischen Begriff des steten Wechsels und Wandels des Meeres zu wurzeln scheint, durch Verwandlung ihm entschlüpft. Da nun aber eigentliche Verwandlungen, d. h. die Übergänge der menschlichen in eine Tiergestalt Sache dieser Tiere zugleich — indem in der Kunst die verschiedenen zeitlichen Momente zusammengefafst werden — bei ihrem Widerstande unterstützt wird. Schon lange vor Pindar sah man am Relief des Kypseloskastens diese Gruppe, wobei eine Schlange vom Arm der Thetis auf Peleus losfuhr, Paus. V, 18, 1; entsprechend etwa auf der Münchener Vase N. 486.



1881 Peleus ringt mit der Meergöttin Thetis.

der Kunst nur in seltenen Fällen sein können (vgl. »Lysikratesdenkmal« die in Delphine verwandelten Seeräuber), so behilft sich die Kunst wie auch sonst (vgl. »Aktaion« S. 37 Abb. 41; »Iphigeneia« S. 755 Abb. 807) mit blofsen Andeutungen und zwar in sinnreicher Weise. Wir sehen nämlich, wie die ringende Göttin, indem sie ihre Menschengestalt beibehält, bald von einem Löwen oder Panther, bald von einer Schlange oder einem Seedrachen, bald von mehreren

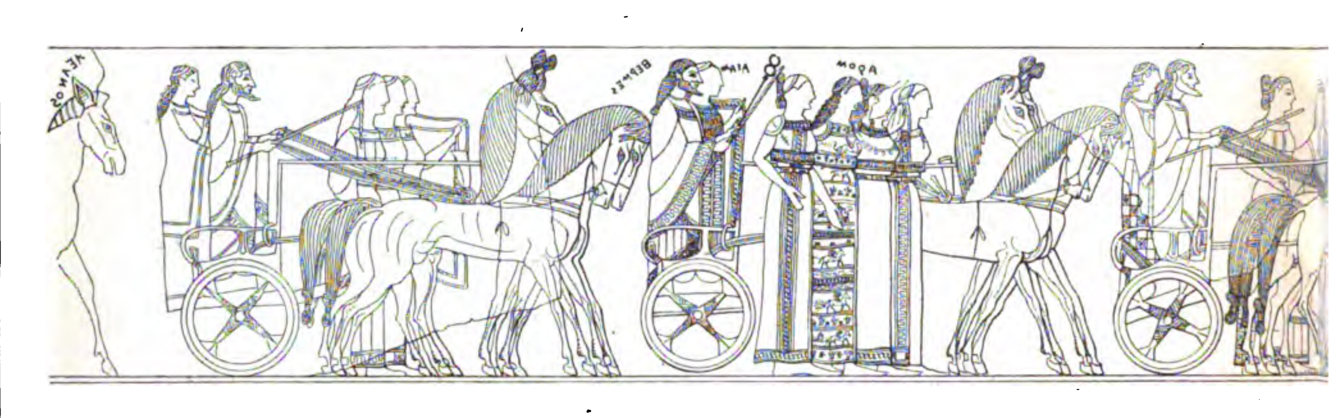
Ähnlich steif das bemalte Thonrelief aus Aigina bei Schöne, Griech. Reliefs N. 133. Unter den zahlreichen Bildern dieser Art wählen wir das Innenbild einer grofsen vulcenter Schale des Berliner Museums mit roten Figuren in strengem Stile (Abb. 1881, nach Gerhard, Trinkschalen Taf. IX, 1) von dem Maler Peithinos. (Inschriften ΓΕΙΘΙΝΟϟ ΕΛΡΡΦϟΕΝ, ΠΕΛΕVϟ, ΘΕΘΙϟ, ΡΘΕΝΟΔΟΤΟϟ ΚΡΛΟϟ.) Das Gemälde zeichnet sich durch grofse Sauberkeit und Zierlichkeit der

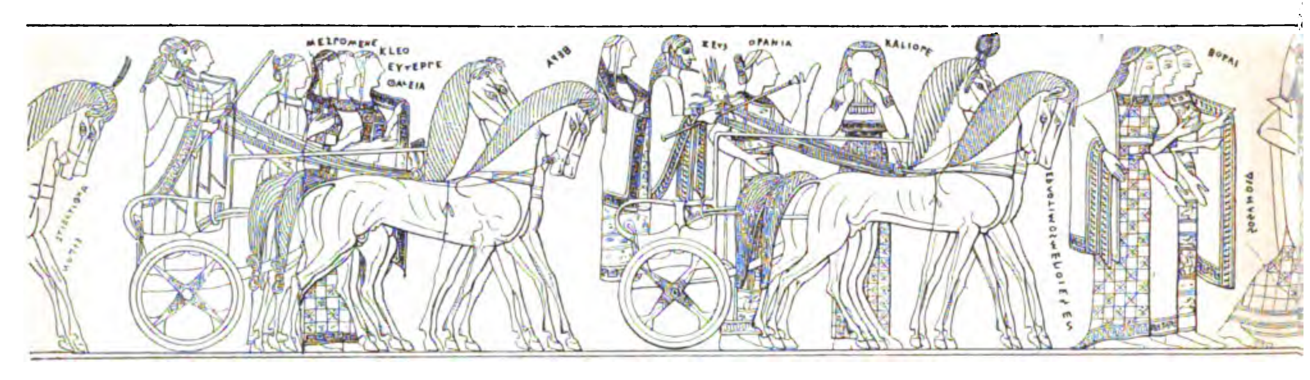
Zeichnung aus; die Gewandfalten sind ebenso wie das Haar der beiden Ringenden fast allzu sorgfältig geordnet, und Thetis, deren Gesicht von keinem Zuge der Furcht oder des Unwillens entstellt wird, scheint besonders auf Schonung ihres Kleides Bedacht zu nehmen. Dennoch beabsichtigt der Maler den Schrecken des Kampfes möglichst zu verstärken, indem er den Peleus nicht nur von einem Löwen angreifen läfst, der brüllend mit aufgesperrtem Rachen scheinbar, wie oft, aus Thetis' Hand am Körper des Helden hinabspringt, sondern dazu von drei Schlangen, deren eine sich um seinen Fufs ringelt, eine andre um seinen Arm, während die dritte auf seine Stirn zuschiefst. Der junge Held selbst aber, dem eben der Flaum sprofst, von edler, kräftiger Gestalt, mit kurzem Chiton bekleidet und das Schwert an der Seite, hält die Jungfrau mit beiden Armen umfafst und hat die Finger der Hände so fest ineinander verschränkt, dafs sie im Profil eine mäanderartige Verschlingung bilden. Ob diese Verschränkung, welche sich auch sonst findet (s. Art. »Triton«) und Heraklesknoten genannt wird, hier eine Art Zauber ausdrücken soll, wie Gerhard will, steht dahin. Auch die Bedeutung des Ringes um Peleus' Fufsknöchel ist unklar; wahrscheinlich haben wir darin nur einen einfachen öfter vorkommenden Schmuck zu sehen.

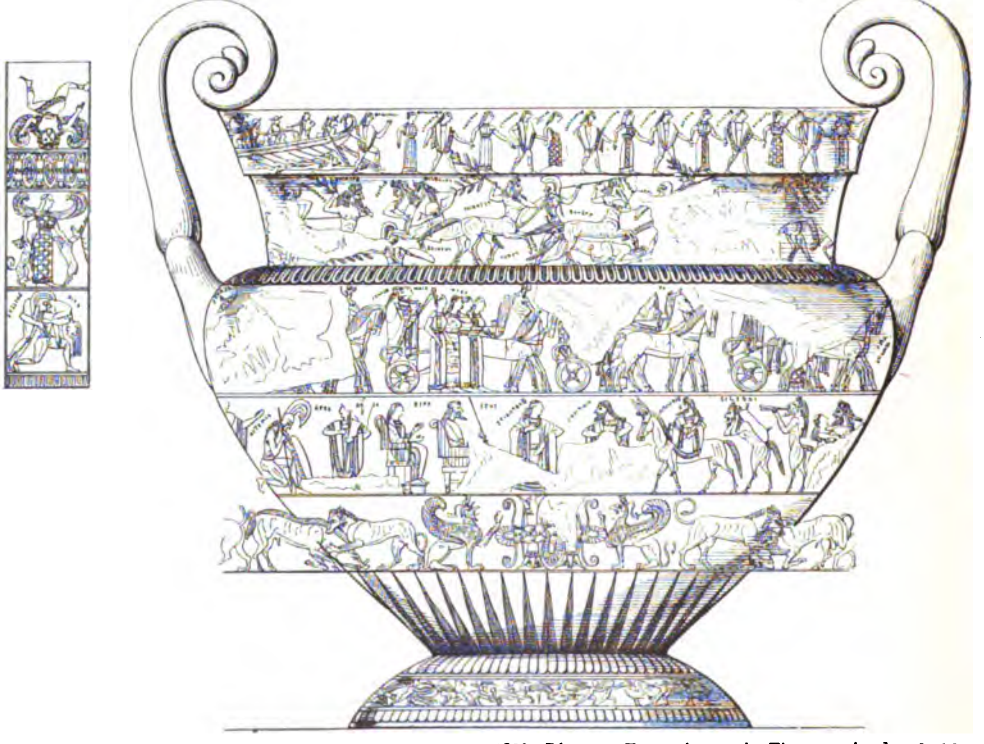
Eine Erweiterung der Scenerie, welche aber in dem ursprünglichen Mythus selbst schon zu wurzeln scheint, bieten mehrere Vasenbilder durch Hinzufügung des Kentauren Cheiron, der als Erzieher auch des Peleus diesem seinem Zöglinge durch seine Gegenwart Beistand leistet. Hinsichtlich der Gestaltung dieses durch Weisheit und Gelehrsamkeit unter seinen Brüdern hervorragenden Waldmenschen darf ich die wertvolle Beobachtung Brunns anführen, dafs derselbe in der älteren und strengen Vasenmalerei regelmäfsig mit Menschenbeinen und Menschenfüfsen, ferner auch mit einem Tuch oder Mantel bekleidet auftritt, und zwar offenbar zur Kennzeichnung seines edleren Wesens und zur Unterscheidung von den tierisch nackten Genossen, letzteres zugleich zum Zweck der Verhüllung des schwierigen Überganges in die tierische Natur. Dieser Unterschied springt namentlich in die Augen auf der sog. Françoisvase (s. Taf. LXXIV unten), wo Cheiron in dem Hochzeitszuge (s. S. 1799 f.) so gebildet erscheint, während die kämpfenden Kentauren im zweiten Streifen links die gewöhnliche ältere Bildung aufweisen. Als »wilder Mann« pflegt Cheiron in unsrer Scene auch einen Fichtenzweig zu tragen, an dem Hasen oder Vögel, seine Jagdbeute, hängen. — In der übrigens einfachen Darstellung der Münchener Vase N. 380 (Abb. 1882, nach Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 227) versucht Peleus die Geliebte wie auch sonst gerade emporzuheben, während ihn ein Panther in die rechte Schulter beifsen will und ein ähnliches Tier, dessen Kopf verdeckt ist, ihn auf der anderen Seite anfällt. Man hat bemerkt, dafs die alten Künstler dieser Epoche die Löwen in der Profilstellung, die katzenartigen Panther dagegen zur besseren Unterscheidung stets in der Vorderansicht malen. Thetis wird aber hier aufserdem noch durch lodernde Flammen verteidigt, die hinter ihrem Rücken hervorschlagen und die man für schlecht gezeichnete Flügel halten könnte, wenn sie nicht rot gemalt wären. Feuer erwähnt unter den Verwandlungen der Thetis auch Sophokles (fg. 163: τίς γάρ με μόχθος οὐκ ἐπεστάτει; λέων δράκων τε, πῦρ, ὕδωρ). Die fliehende Nereide trägt einen in andrer Form vorkommenden passenden Namen (VONTMEΔA = Ποντομέδουσα); aber dem beigeschriebenen Worte ΓΑΤVΟΚLΙΑ ist keine besondre Bedeutung beizulegen, da das Bild auf der Kehrseite dieses selben Gefäfses (abgeb. Overbeck 23, 2) eine höchst sonderbare Komposition enthält, welche die Unwissenheit und launische Willkür des Malers bezeugt.

Die späteren Vasenbilder freieren und eigentlich malerischen Stiles führen aufser dem gröfseren Schwunge in der Linienführung und Gruppierung als neues Element die Aphrodite mit Eros ein, deren Gegenwart als Darstellung eines mehr innerlichen Motivs nicht dem alten Epos, sondern erst der entwickelten Lyrik, vielleicht den Alexandrinern entnommen sein kann. So sind auf einem apulischen Bilde (Overbeck 7, 8) die Ringenden fast wie eine Tänzergruppe behandelt, über welcher eine Art von Nimbus oder Feuerschein schwebt; die anderen Personen gestikulieren lebhaft; zu äufserst die sich spiegelnde Aphrodite mit Eros. Das aus Athen stammende Bild bei Overbeck 8, 1 bringt in die Scene ein ziemlich unmotiviertes Viergespann, ferner Poseidon und Athene auf der einen, Aphrodite nebst Peitho und Eros mit dem Liebesapfel, endlich auch den zuschauenden Pan auf der andern Seite. Den Glanzpunkt dieser freien Motivierung bildet aber die schön gemalte, in Kameiros gefundene, wahrscheinlich aber Athen entstammende Vase (Quarterly Review of fine arts N. 3; Journal of Philology 1877 t. A), wo Thetis als Badende am Meeresstrande aphroditenähnlich kauernd von Peleus überrascht wird; daneben fliehende Schwestern, anderseits aber Aphrodite mit Eros, nebst Peitho und Paregoros (nach Brunn). Eine systematische Klassifizierung aller Bilder gibt B. Graef im Jahrb. Arch. Inst. I S. 200 ff.

Die Hochzeit oder zunächst die Liebesvereinigung des Paares in Cheirons Grotte deutet in einfachster Art ein altes Bild an (Overbeck 8, 6), auf dem Peleus die verschämte Braut an der Hand führt und Cheiron entgegenkommend das Paar einlädt, in seine Grotte einzutreten. Dafs diese Art der Darstellung auf ältester Tradition beruhte, später

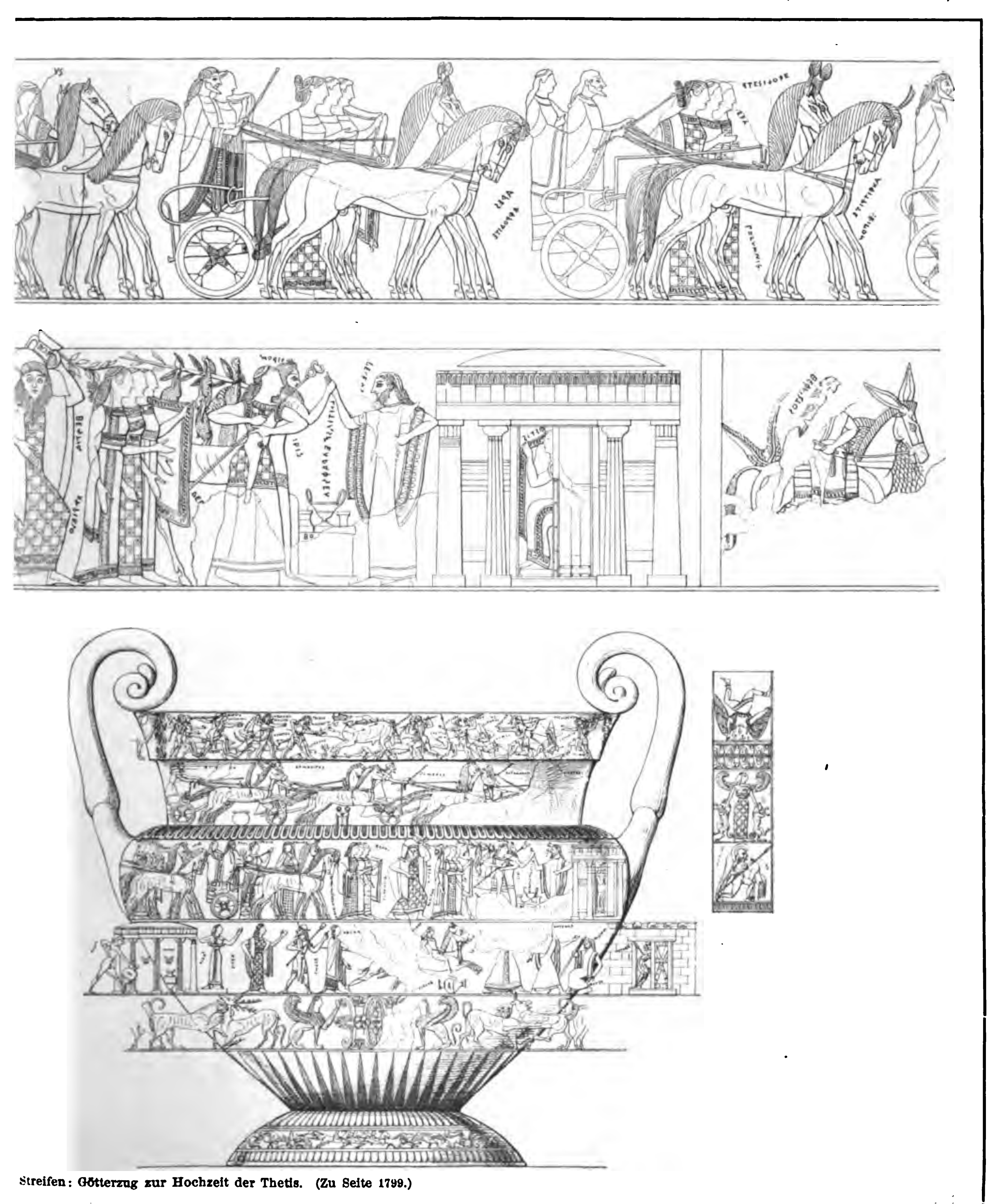






1883 Die sog. Françoisvase in Florenz; in den beiden oberei

DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.



Streifen: Götterzug zur Hochzeit der Thetis. (Zu Seite 1799.)

aber nicht mehr geläufig war, ergibt sich aus Pausanias' (V, 19, 2) Angabe über ein Bild am Kasten des Kypselos, welches er unsicher auf Odysseus in der Höhle der Kirke deutet, wo aber die Anwesenheit des Cheiron neben anderen Umständen unzweifelhaft die Deutung auf das Beilager des Peleus und der Thetis an die Hand gibt; vgl. Loeschcke, Dorpater Univ.-Progr. 1880 S. 5.

In ganz andrer Auffassung dagegen und zwar in derjenigen, welche Homer schon kennt und die in dem Epos ›Die Kyprien‹ reich ausgemalt war, als eine feierliche Vermählung, zu der alle Götter geladen erscheinen, finden wir den Gegenstand als Hauptbild auf der hochberühmten sog. Françoisvase, schwarz auf rotem Grunde; die Malerei und Zeichnung gehört dem echt archaischen Stile an; ihre Anfertigung wird in die Zeit 550—500 gesetzt. Das Bildwerk, von welchem leider bedeutende Teile zerstört sind, zerfällt, abgesehen von dem Schmucke des Fufses, in fünf Streifen, von denen jedoch nur der mittelste sich fortlaufend um das ganze Gefäfs schlingt, während darüber und darunter je zwei Streifen auf der Vorder- und auf der Rückseite verschiedene Gegenstände zeigen. (Vollständige Abbildung Mon. Inst. IV, 54—57; Beschreibungen Annal. Inst. XX, 299—382 von Braun; Arch. Ztg. 1850 S. 257 ff. von Gerhard.)

Der auf unsrer Tafel oben nach Vorder- und



1882 Peleus ringt mit Thetis. (Zu Seite 1798.)

Rückseite geteilt gezeichnete Haupt- und Mittelstreifen

deren nähere Beschreibung hier einzurücken die passendste Gelegenheit sich bietet.

Die von Alessandro François aus den Gräbern von Clusium im Jahre 1846 hervorgezogene Vase, in Form eines grofsen Mischkruges (Krater), aufgestellt in Florenz, ist durch Gröfse (Höhe 1 tosk. Elle 3 Soldi, gröfster Durchmesser 1 Elle 2 Soldi) wie durch Bilderreichtum das ausgezeichnetste uns gebliebene bemalte Thongefäfs. Wir geben in Abb. 1883 auf Taf. LXXIV nach Arch. Ztg. 1850 Taf. 23. 24 den mittleren Bildstreifen und beide Seiten des Gefäfses im ganzen, daneben noch die Bildwerke unter den Henkeln. Als Künstler nennen sich inschriftlich auf der Vorderseite des Hauptstreifens der Maler **Klitias** und der Töpfer **Ergotimos** (zwischen Peleus und Cheiron über dem Altare Κλιτιας μ εγραφσεν; zwischen den Horen und dem ersten Götterwagen Εργοτιμος εποιεσεν, beidemal rückläufig). Die Figuren sind

Rückseite geteilt gezeichnete Haupt- und Mittelstreifen stellt den **Festzug der Götter zur Hochzeit des Peleus mit Thetis** dar. In der unteren Reihe (auf der Vorderseite) rechts sitzt Thetis in einem ihr geweihten tempelartigen Rundbau (Θετίδειον Eur. Andr. 20), den Brautschleier zurückschlagend, um den nahenden Zug anzusehen. Vor dem Gebäude steht Peleus, wie alle Figuren des Gefäfses in altertümlicher Tracht, langem Chiton und Mantel mit breitgestickter Kante, dazu nach ältrer Sitte langhaarig und bärtig, ein durchaus würdiger Bräutigam, und empfängt hinter einem Altare (ΒΟ*μος*), der drei Trinkgefäfse zur Spende trägt, den Kentauren Chiron und die Götterbotin Iris. Chiron, der an einem Fichtenstamme hängendes Wildpret bringt, hält Peleus' Hand in eigentümlicher Weise gefafst, die man nicht unwahrscheinlich auf Ablegung des Ehegelübdes (Hermann, Griech. Privataltert. § 31, 2) deuten



will, wobei die mit einem Fell über dem Chiton bekleidete Iris auf die drei nachfolgenden Göttinnen hinweist. Dieselben sind als Demeter, Hestia und Chariklo inschriftlich bezeichnet und können ihrem Wesen nach als Vorsteherinnen des Ehebundes (Demeter θεσμοφόρος), der Häuslichkeit (Hestia) und herzlichen Einvernehmens (Chariklo ist Gemahlin des Chiron, eine Waldnymphe des Pelion, Schol. Pind Pyth. 4, 103; von χάρις, wir würden sagen: die Gemütlichkeit) hier kaum verkannt werden. (Andre deuten: Brot, Feuer, Quellwasser.) Es folgt rasch einherschreitend der langbekleidete und langbärtige Dionysos, der eine grofse rebenumkränzte, weingefüllte Amphora auf der Schulter trägt; hinter ihm die drei Horen, die Göttinnen wechselnden Jahressegens. Nach dieser feinen Sinnbildnerei, so fein wie die Gedankenfäden einer Pindarischen Ode, beginnt der feierliche Zug der Olympier auf sieben Viergespannen, deren jedes noch eine besondre Begleitung zu Fufs neben sich führt. Im ersten Wagen natürlich Zeus mit Donnerkeil und kurzem Scepter, etwas zurück Hera; neben dem Wagen zwei Musen: Kalliope, welche mit beiden Händen die Syrinx an den Mund hält (vgl. darüber oben S. 969) und Urania. Es folgen zwei Götterpaare stark verstümmelt (d. h. durch die Ausläufer des später aufgesetzten Henkels verdeckt, in der Zeichnung aber ergänzt, jedoch, wie immer, mit Angabe der Risse und in matteren Linien), Poseidon und Amphitrite, neben dem Wagen vier Musen: Melpomene, Klio, Euterpe, Thalia. Dahinter (rechts in der oberen Reihe unseres Bildes) der Wagen mit Ares und Aphrodite, von denen nur die Namen übrig sind; neben ihnen die drei übrigen Musen, hier Erato, Stesichore (sonst Terpsichore) und Polymnis (statt Polymnia) genannt. Sämtliche Musen mit Ausnahme der vordersten Kalliope entbehren der Attribute; sie sind also den Hochzeitsgesang singend zu denken, wie sie bei Homer und Hesiod stets singen; auch die Hirtenflöte, womit Kalliope den Ton angibt und begleitet, entspricht diesem einfach ländlichen Charakter ihrer Einführung. Die Insassen des vierten, durch Bruch und Lücke verstümmelten Wagens waren nach glaublicher Vermutung Apollon und Artemis, die ja auch Hochzeitsgötter sind (vgl. Homer Ω 63); daneben wahrscheinlich die dem ersteren in älterer Zeit häufig verbundenen Chariten (vgl. oben S. 375). Über den fünften Wagen belehrt uns ein später aufgefundenes Bruchstück (Annal. 1868 tav. D); daselbst ist inschriftlich Athene genannt, welche ungerüstet dasteht und von einer weiblichen Figur begleitet wird, die man als ihre Dienerin Nike ansieht. Neben diesem Wagen aber standen die Eltern der Thetis, Nereus (von der Inschrift ist auf unsrer Abbildung noch der Schlufs VƧ übrig) und seine Gemahlin Doris (ƧIЯOΔ), die dem Zuge entgegengegangen waren und, wie die erhaltene Hand des Vaters zeigt, ihm nun die Richtung angeben. Der sechste Wagen trägt Hermes und seine Mutter Maia; daneben die drei Moiren, denen als vierte Person vielleicht Themis beigesellt ist. Von dem schliefsenden siebenten Wagen sind nur die Vorderteile der Pferde antik; man erkennt als Inhaber aus der dahinter stehenden Inschrift (ƧONAƎK) Okeanos und seine Gemahlin Tethys, und neben ihnen etwa drei Nymphen. Auf diesen Wagen folgt (entgegen unsrer Zeichenvorlage) der Rest eines schwer bestimmbaren Tierkopfes, der einem Seedrachen angehören könnte, auf welchem ein Triton ritt. Der langgewundene Schweif dieses Tieres wird wieder sichtbar hinter dem Maultiere, welches (auf unsrer Abbildung rechts in der zweiten Reihe hinter dem Palaste der Thetis) den Hephaistos trägt, den Beschliefser des ganzen Zuges, der, quer auf dem Tiere sitzend, hier ähnlich wie bei seiner Rückführung in den Olymp erscheint (vgl. oben S. 643 und hier unten). Der durch den Sturz vom Olymp ins Meer gelähmte Gott durfte beim Hochzeitsfeste seiner Beschützerin (vgl. Homer Σ 395 ff.) nicht fehlen und hat neben dem Meergotte eine passende Stelle.

Zunächst unter dem Mittelstreifen finden wir auf der Vorderseite des Gefäfses (rechts) die Verfolgung des Troilos durch Achill, welche unter ›Troilos‹ besprochen wird; auf der Rückseite (links) die Rückführung des Hephaistos in den Olymp (s. oben S. 643). Dionysos geht dem auf einem Maultiere reitenden Gotte voran, rofsbeinige Silene mit Weinschlauch und Flötenspiel folgen ihm nach. Der Rückkehrende wird erwartet von seiner Gattin Aphrodite, die mit der Geberde der Verwunderung dasteht. Hinter ihr thront Zeus, danach Hera, welche eine Bewillkommnungsbewegung macht. Weiter folgt Athene, die den dahinter knieenden (oder auf einem Schemel sitzenden) Ares (der den Hephaistos vergeblich zur Rückkehr zu zwingen versuchte) zu verspotten scheint; zuletzt Artemis und noch zwei verstümmelte (hier nicht sichtbare) Figuren.

Unter diesem Bilde und seinem Gegenstücke findet sich in der Mitte jedesmal eine arabeskenartige Blumengruppierung, mit Donnerkeilen verschlungene Lotusblüten, hier von Greifen, dort von Sphinxen bewacht und umgeben von den beliebten Gruppen kämpfender Tiere.

Von den beiden obersten Bildstreifen enthält der erste rechts die Darstellung der kalydonischen Jagd (s. Art. ›Meleagros‹), ein beliebtes Thema der älteren Vasenmalerei, worin unter zahlreichen Helden auch Peleus erscheint. [Die Namen sind auf unsrer Abbildung mit der Lupe lesbar. — ›Der ungeheure Eber, welcher die Mitte des Bildes ausfüllt und den Ankäos (Ανταιος) samt dem Hund Ορμενος bereits zu Boden geworfen hat, wird linkerseits von Μελεαγρος und Πελευς, Αταλατε und Με-

λανιον, Θοραχς, Αντανδρος und Ευθυμαχος, Αρισταδρος und Αρπυλεα, rechts von Καστορ und Πολυδευκες, Ακαστος und Αμετος (Admet), den Bogenschützen Κιμεριος und Τοχσαμις, ferner Αντιμαχος und Σιμος, Παυσιλεον und Κυνορτες angegriffen; aufser den erwähnten Heldennamen sind noch die der Hunde Λαβρος, Μεθεπον, Ορμενος und Κοραχς, Εγερτες, Εβολος, Εφοδος, Μαρφ..ς (Marptas?) angegeben.‹]

Unter der kalydonischen Jagd sehen wir die Leichenspiele für Patroklos durch vier sprengende Quadrigen dargestellt, mit den Kämpfernamen Ιπο[θο]ος, Δαμασιπος, Διομεδες, Αυτομεδον, Ολυτευς (= Odysseus), daneben (hier nicht sichtbar) der den Sieger empfangende Achilleus, hinter dem mehrere zu Preisen bestimmte Dreifüfse stehen.

Auf der Kehrseite ist gegenüber der kalydonischen Jagd der Festreigen des The-



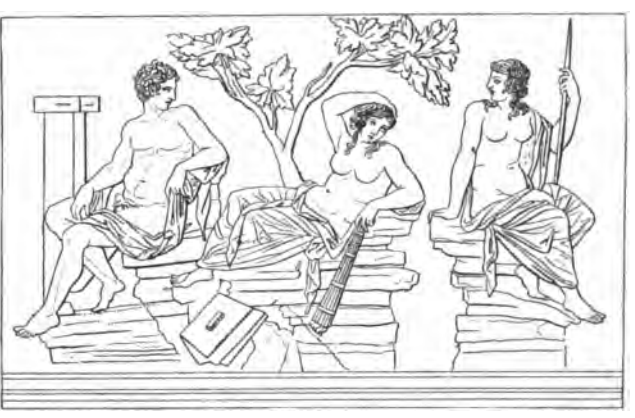
1884 a Sog. Portland-Vase. (Zu Seite 1802.)

seus nach Besiegung des Minotauros vorgestellt. Links das Schiff mit mehreren Insassen am Landungsplatze (in Delos? Naxos?), dann sieben Tänzerpaare: Φαιδιμος Ηιποδαμεια, Δαιδοχος Μενεσθο, [Ευ]ρυσθενες Κορονις, Ηευχσιστρατο Δαμασιστρατε, Αντιοχος Αστερια, Ηερνιπο Λυσιδικε, Εροκριτος Επιβοια, und (hier nicht mehr sichtbar) als Anführer Θεσευς, dem Αριαδνε gegenübersteht und eine Blume reicht, dazwischen deren Amme (θροφος). (Die Verbindung der Scene erinnert an Catull. 64, 47—267.)

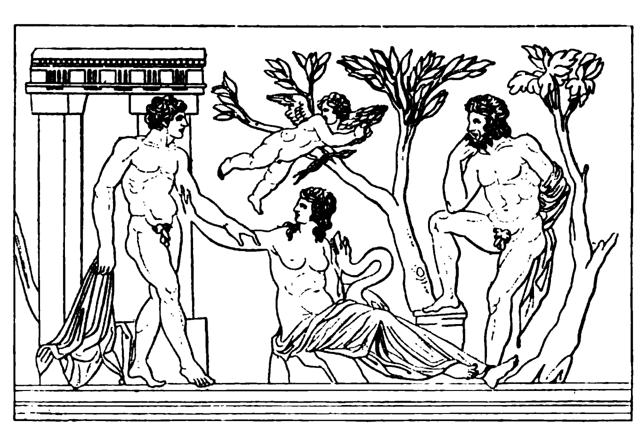
Darunter der Kampf der Kentauren und Lapithen, worin links ebenfalls Theseus (hier nicht sichtbar) erscheint, dem Αντιμαχος gesellt; sodann nach rechts fortschreitend ist Καινευς vor Ηυλαιος, Ακριος und Ασβολος in die Erde gesunken; der Kentaur Πετραιος bekämpft den Hopliten Ηοπλον; Πυρος und Μελαγ[χαι]τες (der Rote und Schwarzhaar) stürmen gegen den Hopliten Θερσανδρος, dessen Name nicht mehr sichtbar. Mehrere folgende Figuren sind zerstört.

Am Fufse der Vase ist in launigem Gegensatze zu den Heldenabenteuern der Kampf der Pygmäen mit den Kranichen (vgl. oben S. 1428) gemalt. — Auf den Henkeln ist beidemal eine geflügelte Eris sichtbar, darunter eine geflügelte tierbändigende Göttin (Artemis, vgl. oben S. 132 Abb. 139), darunter Aias mit dem Leichname Achills (s. oben S. 9 Abb. 11).

Man hat versucht, den Inhalt der ganzen Komposition mit ihrem enormen Figurenreichtum (Jahn berechnet im ganzen 141 Menschen und Götter,



1884 b Unerklärt. (Zu Seite 1802.)



1884 c Peleus und Thetis? (Zu Seite 1802.)

12 Kentauren, 49 Pferde, 18 Pygmäen, 14 Vögel) in eine einheitliche künstlerische Idee zusammenzufassen, worin die Hochzeit des Peleus mit der Thetis den Mittelpunkt bildet. Wir möchten einfach darauf hinweisen, dafs im obersten Streifen zwei Heldenthaten sich darstellen, deren eine unseligen Ausgang hat (Meleagers Jagd), die andre herrlich geendet ist (Theseus gegen den Minotaur); darunter der Gegensatz wilden Übermutes (Kentaurenkampf) und regelrechten Wettstreites (Wagenrennen). Unter dem Hauptbilde rechts jähen Tod im blühenden Jünglingsalter (Troilos), links Erhöhung zu olympischer Seligkeit (Hephaistos). Der Tierstreifen: Rätsel des

Daseins und Todes. Die Pygmäenschlacht eine Parodie der Menschenmühen. Auf den Henkeln die Leidenschaft (Eris), die Göttermacht (Artemis löwenwürgend), das Menschenlos (Achill als Leiche). (Andre Auffassung in der sehr eingehenden Behandlung der Vase und ihres Bilderschmuckes von Weizsäcker, Rhein. Mus. 1877 S. 28—67, 1878 S. 364—399, 1880 S. 350—363.)

Eine andre archaische Vase (bisher nicht publiziert, beschrieben Annal. 1877 S. 129 ff.; Heydemann, Halle'sches Winckelmannsprogr. 1879 S. 88 ff.) zeigt etwas abweichend in 13 Figuren die feierliche Heimführung der bräutlichen Thetis zu Wagen mit einer Götterprozession zu Fufs.

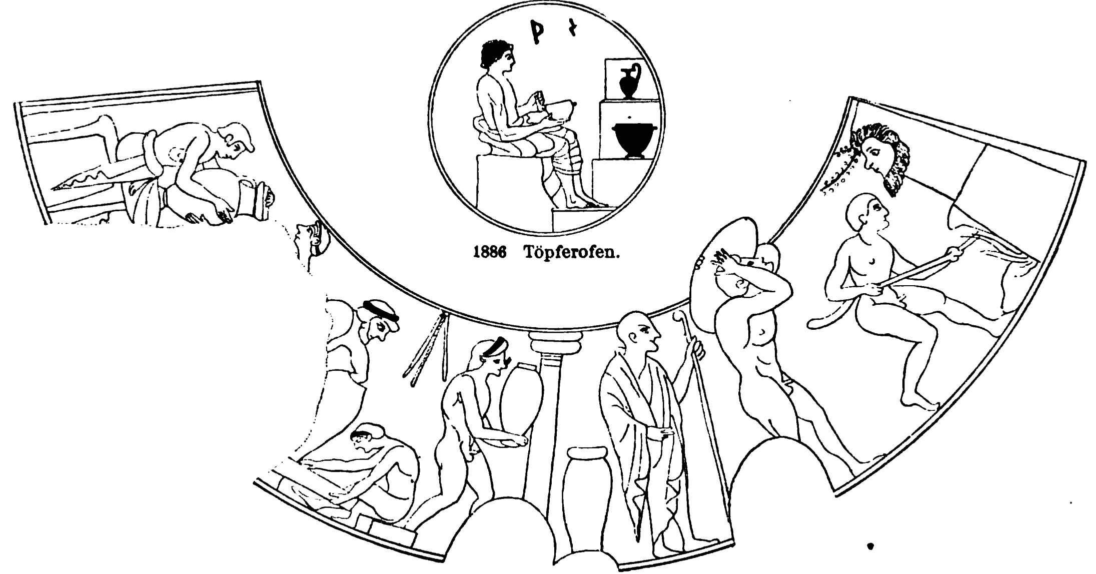
Sehen wir ab von einigen etruskischen Spiegeln (z. B. Overbeck 7, 7), kleinen Zierraten und einem Thonrelief aus Aigina (Schöne, Griech. Reliefs N. 133; eine Replik im britischen Museum), welche alle die Hauptscene des Raubes in abgekürzter Form nach Gemäldemotiven wiedergeben, so bleibt noch ein interessantes Denkmal aus spätrömischer Zeit, welches seiner früher gepriesenen Kostbarkeit halber eine kurze Erörterung erheischt.

Die sog. Portland-Vase (hier in Abb. 1884 a. b. c, nach Millingen, uned. mon. I pl. A) im britischen Museum, gefunden in einem Sarkophag, den man dem Kaiser Alexander Severus zuteilte, besteht aus durchsichtigem blauem Glasflufs (nicht aus Edelstein, wie man früher wohl annahm), über welchen das sehr schöne Relief in milchweifsem, undurchsichtigem Glase gelegt ist. Schon Winckelmann gab die Deutung der einen Scene (rechts) auf Peleus und Thetis. Dabei ist allerdings jene völlige Umkehr der ältesten Sagenelemente anzunehmen, welche schon in der Kameirosvase einigermafsen hervortritt (s. oben S. 1798), auch bei Catull (64, 20 ff.) angedeutet wird und bei Philostratos (Heroic. 19, 1) so weit geht, dafs Thetis unerkannt selbst den Peleus aufsucht und ihn ermutigt, wie Aphrodite den Anchises: keine Spur von Kampf, sondern willige Ergebung. Thetis selbst zieht den Helden, welchem Eros voranflattert, zu sich heran, und der Meerdrache neben ihr soll nicht etwa eine schreckende Verwandlung, sondern nur das Element der Göttin andeuten. Vor ihr aber steht Poseidon als väterlicher Schützer, obwohl ohne Dreizack, doch genugsam gekennzeichnet durch die ihm eigentümliche Stellung (s. oben S. 1392). Das Bild, welches die Kehrseite der Vase einnimmt, ist unerklärt; dafs Peleus die Thetis hier nochmals im Schlafe überrasche, wie man gewollt hat, ist nicht anzunehmen; eine Deutung auf Alkestis (s. Art.) hat keinen Halt. [Bm]

Thonarbeit. Unter den verschiedenen Gebieten der Arbeit in Thon sind es vornehmlich zwei, welche für uns von besonderem Interesse sind und deren Technik mehrfach Gegenstand bildlicher Darstellung geworden ist: die Töpferei, d. h. die Herstellung irdener Gefäfse, und die Thonbildnerei oder Plastik. Die Arbeit des Töpfers besteht zunächst im Zurichten der Thonerde, welche gut geschlämmt und geknetet werden mufs, auch wohl mit färbenden Substanzen (Kohlenstaub für schwarze Gefäfse, Rötel für rote) vermengt wurde; ferner im Formen, welches teils aus freier Hand, teils — und letzteres war weitaus das gewöhnlichere — mit Hilfe der schon sehr früh erfundenen und bereits bei Homer (Il. XVIII, 600) erwähnten Töpferscheibe (τροχὸς κεραμικός, *rota figularis*) erfolgte. Das Töpferrad bestand wahrscheinlich wie das heute gebräuchliche aus einer gröfseren Tretscheibe, welche der Arbeiter mit dem Fufse in Drehung versetzte, und einer oberhalb angebrachten, durch die Achsendrehung der Tretscheibe in schnellste Bewegung versetzten kleineren Scheibe, auf welche der Thonklumpen gesetzt wurde. Die grofse Mehrzahl der uns erhaltenen Gefäfse ist auf der Scheibe geformt; Hals und Fufs sind dabei, aufser bei ganz einfachen Formen, besonders hergestellt. Aus freier Hand geformt wurden, abgesehen von den rohen Arbeiten älterer Periode, wesentlich gröfsere Fässer, welche auf der Töpferscheibe nur sehr schwer oder gar nicht herzustellen waren. — Eine andre Art der Gefäfsbildnerei bediente sich der Modellschüsseln, in welche der weiche Lehm eingedrückt wurde; in dieser Weise sind namentlich die Lampen und sehr viel römisches Thongeschirr gearbeitet. — Nach vollendeter Formung wurden die Gefäfse zunächst an der Luft getrocknet und dann im Ofen gebrannt; bei bemalten Gefäfsen wurde in der Regel nach einmaligem Brennen die Bemalung vorgenommen und das Gefäfs hierauf zum zweiten Male gebrannt (vgl. Art. »Vasenkunde«).

Verschiedene Prozeduren der Gefäfsfabrikation zeigt uns das interessante schwarzfigurige Vasenbild Abb. 1885 (nach Ber. d. sächs. Ges. f. 1854 Taf. I, 1). Eine dorische Säule in der Mitte bezeichnet die Werkstatt als Lokal der Handlung. In der linken Hälfte des Bildes sitzt ein junger Arbeiter auf einem Schemel und hält eine grofse Amphora mit beiden Händen auf seinem Schofs; ein vor ihm stehender (fast ganz verloren) hielt seine linke Hand an den Bauch des Gefäfses; er prüft vielleicht die Qualität der fertig gewordenen Vase. Weiter rechts dreht ein auf niedrigem Bänkchen sitzender Arbeiter die Töpferscheibe, auf der eine grofse Amphora gemacht wird, mit den Händen; die Formung des Gefäfses besorgt ein anderer, der mit der linken Hand die innere Fläche aushöhlt und die fehlende Rechte jedenfalls an die Aufsenseite hielt, um der Vase durchweg die entsprechende Dicke zu geben. Rechts trägt ein Arbeiter ein fertig gedrehtes Gefäfs, dem aber Hals und Fufs noch fehlen, vorsichtig bei Seite; ein anderes, mit Hals versehen, steht am Boden, daneben ein alter

Mann mit Stock, der Aufseher oder Eigentümer der Werkstatt. Weiterhin trägt ein Arbeiter einen Gegenstand auf der Schulter fort, der als ein Sack mit Kohlen, zur Heizung des Herdes, erklärt wird. Der Ofen selbst besteht aus zwei Absätzen, von denen der obere mit einer Satyrmaske verziert ist. Ein Jüngling schürt mit langer Stange die Glut, die in Flamme aus dem Ofenloch herausschlägt. — Abb. 1886 ist das Innenbild einer rotfigurigen Schale. Man sieht hier den aus drei Absätzen bestehenden Ofen, aber ohne Andeutung des Schürloches; zwei schwarz bemalte Gefäfse stehen auf den Vorsprüngen der Absätze, um durch die äufsere Ofenwärme zu trocknen. Davor sitzt ein Jüngling, der mit einem Gerät an einem kleinen Skyphos arbeitet; wahrscheinlich poliert er die Fläche der Schale mit einem Stück Holz oder Leder.



1886 Töpferofen.

1885 Töpferwerkstatt. (Zu Seite 1802.)

Die Thonbildnerei oder die Herstellung von Figuren mit Reliefs in Thon ist teils eine eigne Kunst resp. Handwerk, teils eine Hilfstechnik des Bildhauers, welcher seine Marmorwerke nach einem vorher in Thon ausgeführten Modell zu arbeiten pflegt, und noch mehr des Erzbildners, für welchen das Thonmodell die unentbehrliche Vorarbeit für den Gufs ist. Die Thonplastik der Alten lieferte sowohl grofse Statuen (selbst Viergespanne und überlebensgrofse Figuren), als kleine, zu Votivgaben, Nippsachen, Spiel u. dergl. bestimmte Figürchen oder Püppchen (κόραι, *sigilla*), dergleichen sich zu tausenden aus dem Altertum erhalten haben, während gröfsere Thonstatuen heute zu den Seltenheiten gehören. Alle diese Arbeiten wurden gebrannt und in der Regel auch bemalt, ebenso wie die zur Verzierung von Häusern, Zimmern, Geräten etc. dienenden Terracottareliefs, die verzierten Dach- und Stirnziegel, die thönernen Sarkophage, Kisten u. a. m. Der Thonbildner bearbeitete den Lehm teils blofs mit den Händen, teils mit Modellierstäbchen. Bei grofsen Figuren diente ein hölzerner Kern oder Gerüst (κάναβος) als Halt; kleinere Figürchen, Büsten u. dergl. bearbeitete man auf einem Bossierstuhl (κιλλίβας), wie man ihn auf der Abb. 1887 abgebildeten Gemme (nach Ber. d. sächs. Ges. f. 1861 Taf. VI, 1) sieht, wo ein kahlköpfiger Künstler mit einem Modellierholz am Kopf einer Göttin bossiert. Doch ist die Mehrzahl der kleinen Thonfigürchen in rein mechanischer Weise durch Pressen in Formen hergestellt, ebenso die meisten Reliefs, zumal die für architektonische Ornamente bestimmten; und nur bei besonders sorgfältig ausgeführten Stücken, wie z. B. die meisten Terrakotten von Tanagra es sind, wurden nachträglich noch die Details mit Fingern und Stäbchen genauer ausgeführt.



1887 Bossieren.

Vergleiche vornehmlich Birch, history of ancient pottery, London 1858 u. 1873; Marquardt, Römisches Privatleben ² S. 635 ff.; Blümner, Technologie II, 1 ff. [Bl]

Thrasymedes, Sohn des Arignotos aus Paros, war laut Inschrift der Verfertiger des Goldelfenbeinbildes im Tempel des Asklepios zu Epidauros (Paus. II, 27, 2). Das Bildwerk war nur halb so grofs als die Goldelfenbeinstatue des olympischen Zeus zu Athen, mit der die Kaiserzeit in den Mafsverhältnissen wenigstens es der Blütezeit griechischer Kunst wettmachen wollte; es ist das einzige in unserer Überlieferung von Thrasymedes bezeugte Werk; Brunn, Gesch. der griech. Künstler I, 246 bringt, weil Athenagoras leg. pr. Chr. 14 p. 61 ed. Dechair die Statue dem Phidias beilegt, den Thrasymedes in Verbindung mit der Schule des Phidias. Die Nachbildungen, wie sie

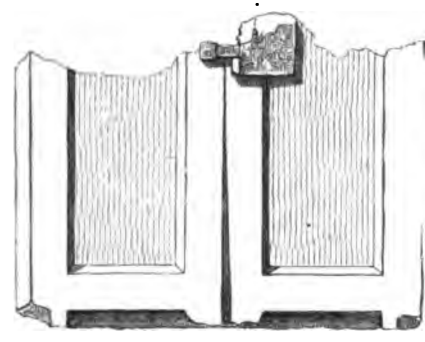


1888

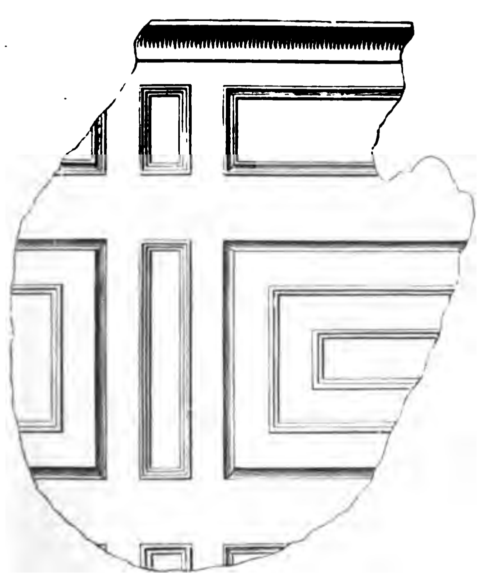
uns auf den Münzen von Epidauros vorliegen (Abb. 1888, Silbermünze des Berliner Münzkabinetts), beweisen, dafs das Werk nicht gar lange nach Phidias entstanden ist. Pausanias a. a. O. beschreibt die Statue: κάθηται ἐπὶ θρόνου βακτηρίαν κρατῶν, τὴν δὲ ἑτέραν τῶν χειρῶν ὑπὲρ κεφαλῆς ἔχει τοῦ δράκοντος, καί οἱ καὶ κύων παρακατακείμενος πεποίηται, und so zeigen sie die Silbermünzen, die wir noch dem 4. Jahrhundert zuschreiben müssen, und seit Sestini, der in der Descrizione di molte med. esist. in più musei I, 93 das Münchener Exemplar zuerst beschrieben hat (s. auch Streber, numismata nonnulla gr., Abh. der bayer. Akad. 1831 S. 160, der sehr mit Unrecht die Echtheit des ihm vorliegenden Exemplars glaubte anzweifeln zu müssen), hat man das Münzbild auf die Goldelfenbeinstatue bezogen. Nachbildungen von Kunstwerken finden sich gewöhnlich erst in der Kaiserzeit auf Münzen, (s. oben S. 961), und gegen Versuche sie in der älteren Zeit nachweisen zu wollen, ist Mifstrauen stets anzurathen; in unserem Falle aber ermöglichen sowohl Münzen von Epidauros, welche der Kaiserzeit angehören, als auch des Pausanias Beschreibung die nötige Kontrolle. Danach gibt uns der ältere Stempelschneider das Motiv der Figur, wie sie Pausanias schildert, genau wieder. Es war, wie sich jetzt seit Auffindung der Statuette der Parthenos als sicher herausstellt, technisch notwendig, den rechten Arm zu stützen, und hierzu benutzte der Künstler geschickt die aufgerollte Schlange, das Lieblingstier des Gottes, welches derselbe mit der rechten Hand streichelt. Der Kopf des Asklepios ist bärtig, und zeigt noch eine gewisse Strenge, das Gewand läfst den Oberkörper unbedeckt, bei der Darstellung des Throns ohne Rücklehne dagegen und in der ganzen Haltung der Figur zeigt das Münzbild auffallende Verwandtschaft mit dem thronenden Zeus eines Teils der Alexandermünzen. Die epidaurischen Münzen der Kaiserzeit, obwohl in der Ausführung viel roher, geben dagegen die Gestalt des Throns getreuer, mit hoher reich verzierter Rücklehne (Imhoof-Blumer und Gardner, Numismatic commentary on Pausanias pl. L n. 5), an der genügend Platz war, die von Pausanias erwähnten Gruppen, Bellerophon mit der Chimaera, Perseus mit der Medusa, die argivischen Stammesheroen anzubringen. Das genrehafte Motiv des Gottes, dem sein Lieblingstier schmeichelt, scheint beliebt geworden zu sein; Didrachmen von Zakynthos, auf denen eine jugendliche männliche Gestalt auf einem Fels sitzend dargestellt ist (man hat dabei bald an Asklepios, bald an Apollo, bald an einen Eponymheros Zakynthos gedacht), haben dasselbe, nur streichelt der Dargestellte das Tier hier mit der innern Seite der Hand; auf eine Nachbildung eines Kunstwerks auch in Zakynthos zu schliefsen, liegt natürlich kein Grund vor. [W]

Thüren und **Schlösser.** Die Einrichtung der Thüren (θύραι, *fores*) hat im Altertum seit den Zeiten der Homerischen Gedichte bis zum Mittelalter nur wenig Veränderungen, welche gröfstenteils die Art des Verschlusses betreffen, durchgemacht. Ihr Material war gröfstenteils Holz, und zwar recht festes und hartes, welches sich so wenig als möglich warf; man nahm vornehmlich Holz von Cypresse, Eiche, Olive, Buchsbaum, Celtis u. dergl. dafür und bediente sich, teils um die äufsere Fläche etwas zu verzieren, teils um die Festigkeit zu erhöhen, bei Herstellung derselben des Systems der Füllungen, indem man einzelne Felder besonders herstellte und mit Benutzung profilierter Leisten zur Verdeckung der Fugen mit dem eigentlichen Körper der Thür in Falzen verband. Solche Thüren begegnen uns namentlich in Pompeji öfters, wo freilich die meisten der im Gipsabgufs rekonstruierten Thüren ziemlich roh gearbeitet sind, vgl. Abb. 1889 (nach Overbeck, Pompeji [4] Fig. 137), aber gemalte oder in Stuck ausgeführte sog. blinde Thüren uns zeigen, dafs man auch recht zierliche Formen herzustellen wufste. Ebenso ist Abb. 1890 (nach Overbeck Fig. 265), von einem Abgufs eines verkohlten Thürfragments, eine ansprechende Schreinerarbeit. Zur Sicherung dienten vielfach Metallbeschläge, wobei die bronzenen oder eisernen Leisten und die Köpfe der zur Befestigung derselben dienenden Nägel auch in künstlerischer Hinsicht einen Schmuck bilden konnten; solche Thüren begegnen uns namentlich auf Vasenbildern häufig, s. Abb. 1891 (nach Gerhard, Trinkschalen u. Gefäfse Taf. 28) und oben Abb. 753. 808. 848. Bei kostbarerer Ausstattung, namentlich bei Palästen und Tempeln, wurden die Thüren auch ganz mit Metallblech und sonstigen metallenen Zierraten verkleidet (*ostia aerata*); das glänzendste Beispiel davon sind die noch wohlerhaltenen Thüren des Pantheon, an denen namentlich die fein ziselierten Bronzeknöpfe zu beachten sind. Selbst Vergoldung und reiche anderweitige Anwendung edler Metalle war in den Luxusbauten der römischen Kaiserzeit nicht unerhört. — Die Einfas-

sung der Thüren bilden die beiden Thürpfosten, die Schwelle und der Thürsturz. Das Material der Thürpfosten (σταθμοί, *postes*) war meist Holz oder Stein, das der Schwelle (οὐδός, *limen*) in der Regel Stein, doch auch Holz, zumal in der Homerischen Zeit, und selbst Metall als Belag des Holzes; auch für den Thürsturz (ὑπερθύριον, *limen superum*) kam sowohl Stein als Holz zur Anwendung. In der römischen Zeit waren die Seitenpfosten und der Thürsturz, auch wenn sie aus Stein oder Mauerwerk hergestellt waren, meist durch Holzeinfassungen (*antepagmenta*, Vitr. IV, 6, 1) verkleidet. In Pompeji, wo die Thürpfosten oft antenförmig aus der Wand vorspringen, kann man fast überall noch die in die Schwelle eingehauenen Vertiefungen erkennen, welche zur Aufnahme der Verschalung dienten, vgl. in der Abb. 1892 (nach Overbeck Fig. 136, Hausflur der Casa di Pansa) die durch α bezeichneten Stellen.



1889 Thürfragment. (Zu Seite 1804.)



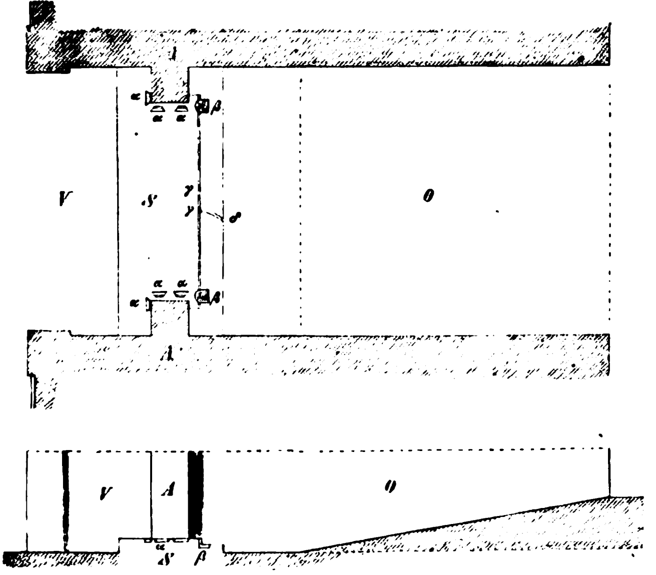
1890 Füllungen. (Zu Seite 1804.)



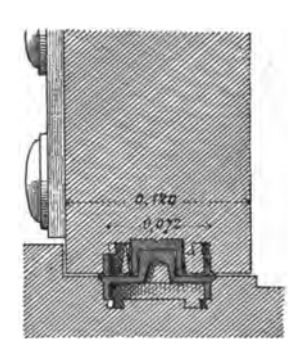
1891 Thür auf Vasengemälde. (Zu Seite 1804.)

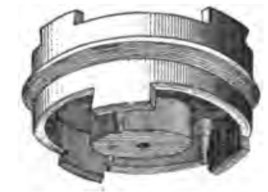
Wie heutzutage hatte man sowohl ein- als zweiflügelige Thüren; letztere heifsen bei Homer δικλίδες (Il. XII, 455). Häufig waren sie auch aus mehreren zusammenzuklappenden Teilen hergestellt, und diese Klappthüren, die namentlich bei grofsen Ladenöffnungen aus zahlreichen Stückchen bestanden, heifsen bei den Römern *valvae* und sind sowohl auf Denkmälern nachzuweisen, als in Pompeji teilweise noch durch Abgüsse des in der Asche verkohlten Holzwerkes zu rekonstruieren (vgl. Abb. 1893, nach Overbeck Fig. 185). — Die Befestigung der Thürflügel erfolgte im ganzen Altertum nicht, wie bei uns, an den Seitenpfosten, sondern, wie heute noch vielfach im Orient und auf den Inseln des ägäischen Meeres (vgl. Protodikos, aed. homer. p. 60) in der Weise, dafs oben und unten an den Thürflügeln Zapfen (θαιροί bei Homer, sonst στροφεῖς oder στρόφιγγες, *cardines*) angebracht waren, welche sich in Löchern in der Schwelle und im Thürsturz drehten. (In Abb. 1892 sind diese Löcher durch β bezeichnet.) Diese Zapfen waren meist von sehr hartem Holz besonders gearbeitet und in die Thüren gefügt, wohl auch mit Metall beschlagen (vgl. Virg. Cir. 221: *sonitum nam fecerat illi marmoreo aeratus stridens in limine cardo*); auch die Löcher, in denen sie sich drehten, waren bisweilen mit cylindrischen Metallkapseln gefüttert. Einen Begriff von einem solchen Zapfenlager und der Art, wie dieselbe mit der Thür

in Verhindung stand, gibt Abb. 1894, von einer in Macedonien gefundenen und in dieser Form in dortigen Gräbern öfters vorkommenden Marmorthür (nach Heuzey et Daumet, Mission de Macéd. p. 230 u. 254 pl. 21); das besonders abgebildete Bronzestück

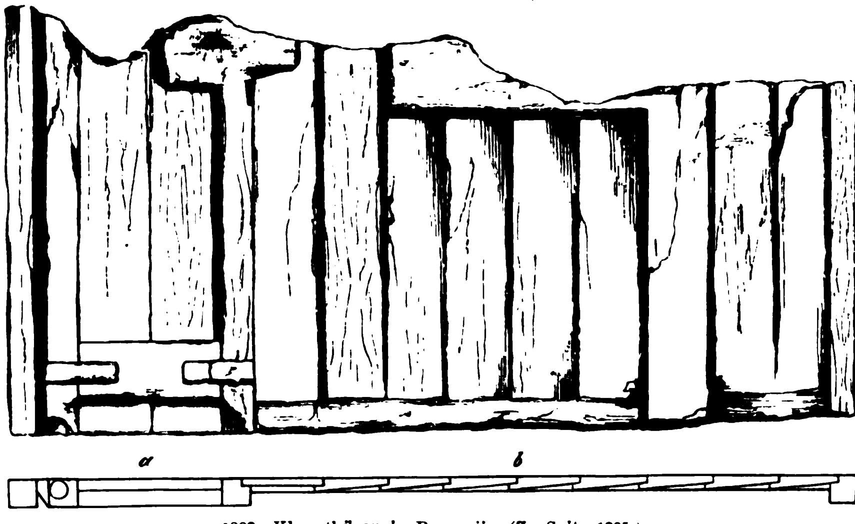


1892 Hausflur und Thürschwelle. (Zu Seite 1805.)





1894 Zapfenbefestigung der Thür.



1893 Klappthüren in Pompeji. (Zu Seite 1805.)

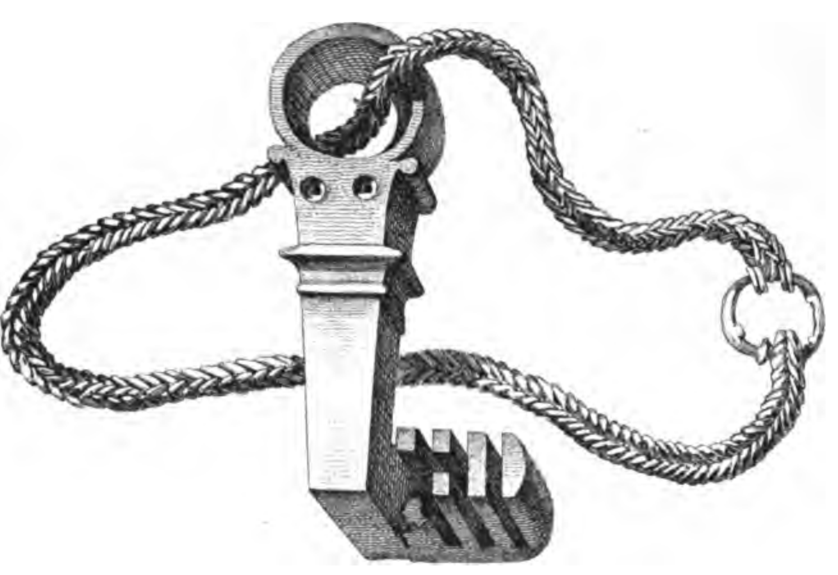
war als Zapfen in die Thür eingelassen und drehte sich in einer ihm genau entsprechenden, ebenfalls bronzenen Unterlage in der Schwelle. Auch in Pompeji sind die Bronzekapseln, in denen die Zapfen gingen, häufig noch erhalten. Übrigens ist es begreiflich, dafs bei dieser Art, die Thüren einzuhängen, das Knarren derselben noch viel gewöhnlicher war, als bei uns; und daher kommt es, dafs dies Knarren (ψοφεῖν, *crepuerunt fores*, *concrepuit ostium*) im alten Lustspiel so oft als Kennzeichen dafür, dafs eine neue Person aus ihrem Hause heraus die Bühne betritt, vorkommt.

Was den Verschlufs der Thüren anlangt, so war derselbe verschiedenartig, je nachdem es galt, die Thüre von innen oder von aufsen zu schliefsen. Zum Schliefsen der Thür von innen dienten vornehmlich Riegel, welche vorgeschoben wurden. Da die Thüren in der Regel nach innen aufgingen, so konnte ein Querbalken einen hinreichenden Verschlufs gewähren, und wenn es nicht darauf ankam, dafs jemand auch von aufsen im stande sein sollte, den Riegel zurückzustofsen, so genügte eine so einfache Vorrichtung, wie sie bei Homer beschrieben wird, wo zwei Riegel, ὀχῆες ἐπημοιβοί (Il. XII, 455) genannt sind, die allem Anschein nach so an den Thürflügeln beweglich angebracht waren, dafs sie hin und her geschoben werden konnten und beim Verschlufs in entsprechende Höhlungen der beiden Thürpfosten eingriffen. Wo noch anderweitige Sicherheitsvorkehrungen getroffen waren, konnte auch ein einziger Querbalken genügen; und so findet man in Pompeji

häufig die Spuren, dafs ein solcher Querriegel (*sera*) da war, welcher in die Thürpfosten zu beiden Seiten in noch erkennbare Einschnitte eingelegt wurde. Aufserdem aber gehörten in der Regel zu jeder Thüre resp. jedem Thürflügel noch zwei senkrecht gehende Riegel (*pessuli*), welche die Thür oben im Thürsturz und unten in der Schwelle festhielten; in Abb. 1892 sind die Riegellöcher der Schwelle mit γγ bezeichnet und bei δ eine flache Rille kenntlich welche der eine mangelhaft emporgezogene Riegel bei häufigem Öffnen der Thür in Schwelle und Fufsboden eingegraben hat. Aufserdem sind in Pompeji noch verschiedenartige andre Riegelvorrichtungen nachweisbar: so z. B. schräge Stützen, welche von der Mitte der Thür hinterwärts auf den Fufsboden des Hausgangs hinabgingen und mit ihrem untern Ende in einem eigenen, etwas über dem Boden erhobenen viereckigen Stein oder in einem Loch im Fufsboden Aufnahme fanden; oder auch Krampen resp. Haspen, welche in den beiden Thürpfosten beweglich in einer Öse hingen und beim Verschlufs in einen an der Innenseite jedes Thürflügels angebrachten festen Ring eingehängt wurden. Vgl. Overbeck a. a. O. S 252 ff.

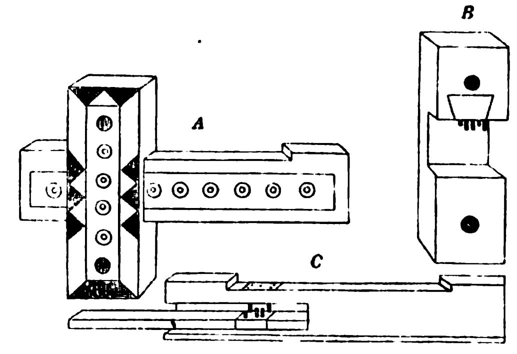
Dafs man auch Vorrichtungen besafs, um einen innen vorgeschobenen Riegel von aufsen her zurückzuschieben, lehren uns schon die Homerischen Gedichte deutlich. Eigentliche Schlösser scheint man freilich damals noch nicht gekannt zu haben; wenn Schlüssel, κληῖδες, genannt werden (z. B. Od. XXI, 6 f., wo ein solcher als zierlich gebogen, ehern und mit Elfenbeingriff bezeichnet wird), so dienen dieselben nicht zum Öffnen eines Schlosses, sondern um damit von aufsen her den inwendigen Riegel zurückzustofsen. Die Vorrichtung ist dabei die, dafs derjenige, welcher von aufsen her den Verschlufs vermittelst des Riegels bewirken wollte, dies mittels eines Riemens that, welcher vom Riegel durch ein Loch nach der Aufsenseite der Thür ging und beim Anziehen den Riegel vorzog; dieser Riemen wurde um einen Thürring (κορώνη) gewunden, beim Öffnen aber wieder gelöst, und der Riegel vermittelst des durch die Öffnung gesteckten hakenförmigen Schlüssels zurückgezogen. Eine noch nähere Beschreibung der Konstruktion dieses Riegelverschlusses fehlt freilich; es ist wohl möglich, dafs dieselbe im ganzen derjenigen glich, welche heute noch auf Inseln des ägäischen Meeres (z. B. Paros) üblich und bei Protodikos a. a. O. p. 64 ff. (darnach Buchholz, Homer. Realien II, 2, 133, mit Tafel) beschrieben ist und bei der Bewegung und Verschlufs des Riegels durch bewegliche Pflöcke, die emporgehoben werden können, bewirkt wird. Es ist möglich, dafs oben bei Abb. 1891, wo wir das Mädchen einen gebogenen Schlüssel in die Thüröffnung stecken sehen, auch an einen solchen Riegelverschlufs zu denken ist, obgleich hier auch ein eigentliches Schlofs möglich wäre.

Über die Konstruktion der eigentlichen, meist metallenen Schlösser geben uns alte Funde und die Analogien mit Einrichtungen, die heute noch im Orient üblich sind, bessern Aufschlufs, als die meist sehr allgemein gehaltenen Äufserungen der Schriftsteller. Unter den mannigfaltigen Schlüsseln, welche uns aus dem Altertum erhalten sind, befinden sich sehr viele, welche den heutigen durchaus gleichen und jedenfalls dieselbe Anwendung fanden, d. h. durch Drehen in der Schlofsöffnung den Riegel des Schlosses zurückschoben. Andre, wie der Schlüssel Abb. 1895 (nach Mus. Borb. XVI, 23), haben aber allem Anschein nach nicht durch Umdrehung gewirkt, sondern dienten zum Heben; und die Schlufsvorrichtung, für welche solche Schlüssel bestimmt waren, ist höchst wahrscheinlich ganz entsprechend derjenigen, welche heute noch in verschiedenen Gegenden Europas und ganz besonders verbreitet in Nordafrika sich findet. Marquardt, dem wir die Zeichnung Abb. 1896 entlehnen, beschreibt die Einrichtung folgendermafsen (Privatleben S. 232): »Ein hölzerner Riegel, 14 Zoll bis 2 Fufs lang, ist an der Aufsen-



1895 Schlüssel.

seite der Thür durch ein rechtwinklig darüberliegendes Schlofs gelegt und greift, wenn die Thür eine einfache ist, in ein Riegelloch der Mauer. Der Riegel selbst aber hat an der oberen Seite fünf Löcher, die, wenn er eingeschoben ist, unter dem Schlosse liegen und in welche aus dem oberen Teile des Schlosses fünf Bolzen fallen, um den Riegel festzuhalten. Er ist aber hohl bis etwa zur Hälfte. In diese Höhlung steckt man einen hölzernen Schlüssel in der Form eines dicken Lineals, der fünf den Löchern in der Lage entsprechende eiserne Stifte hat. Indem man diese von unten in die Löcher des Riegels eindrückt, hebt man die Bolzen und zieht zugleich den Riegel auf.« Vielleicht waren auch die dreizinkigen lakonischen Schlüssel, welche bei den griechischen Schriftstellern mehrfach erwähnt werden (z. B. Arist. Thesm. 423), für solche Schlösser bestimmt; auch die βαλανάγρα der Griechen, durch



1896 Römisches Schlofs. (Zu Seite 1807.)

welche die βάλανοι, d. h. die herabfallenden Bolzen des Schlosses, aufgehoben wurden, gehört zu dieser Konstruktion, deren weite Verbreitung in der römischen Welt die Redensart »*clavem subicere*« bezeugt. Vielleicht haben auch die Schlüssel, welche man auf Vasenbildern nicht selten in der Hand einer Priesterin erblickt und die hakenförmige Gestalt haben (vgl. z. B. Abb. 808), gleichem Gebrauch gedient.

Die Einrichtung von Thürklopfern in Form metallener, bisweilen künstlerisch verzierter Ringe, war im Altertum durchaus verbreitet; schon bei Homer kommen sie unter dem Namen κορῶναι vor, später heifsen sie ῥόπτρα oder κόρακες, auch ἐπισπαστῆρες, weil man damit auch die Thür von aufsen zuzog. Auch die römische Zeit kannte dergleichen, so wie Thürklingeln; aber es war in der Kaiserzeit gewöhnlicher, dafs der Ankommende seine Gegenwart durch Klopfen zu erkennen gab, worauf der Janitor öffnete.

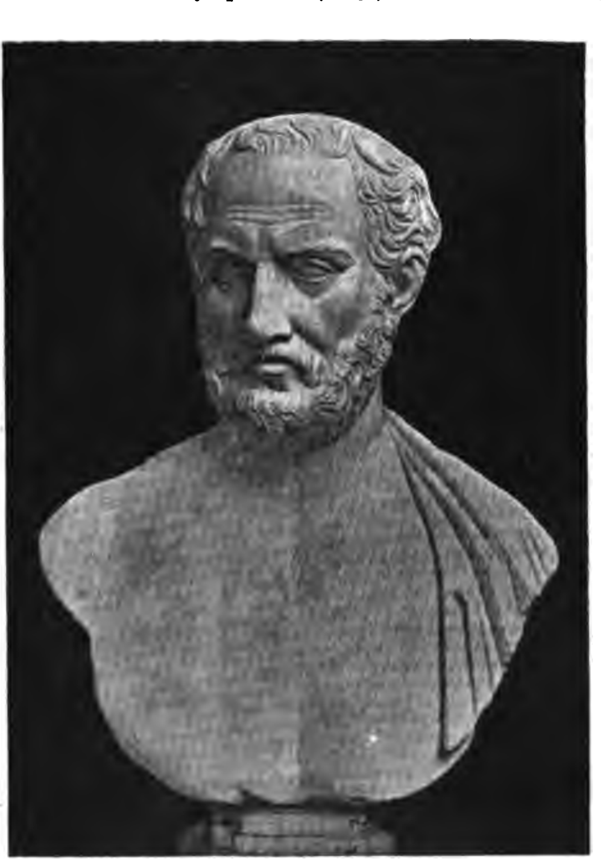
Litteraturangaben über Schlösser s. Marquardt S. 231 Anm. 4, wozu noch A. v. Cohausen, Die Schlösser und Schlüssel der Römer (Annal. d. Ver. f. Nass. Altertumskunde u. Geschichtsforschung Bd. 13, 1874) zu fügen ist. [Bl]

Thukydides. Des berühmten Geschichtschreibers Bild hatte man schon früh in einer Doppelherme zusammen mit dem des Herodot (s. Art.) besessen. Allein eine weit vorzüglichere Darstellung hat Michaelis (über die Bildnisse des Thukydides, Strafsburg 1877) nachgewiesen in einer gleich grofsen Büste zu Holkham Hall, von der wir seine nach Gipsabgufs gegebene Photographie (Abb. 1897) verkleinert hier wiederholen. Dafs dies Bildnis die gleiche Person wie der Neapeler Kopf zeigt, aber dennoch in der Charakteristik dem zu Grunde liegenden Originale bedeutend näher steht, ist zur Evidenz von Michaelis erwiesen, dessen Ausführungen wir folgendes entnehmen. — Hoher Ernst ist der Grundcharakter dieser Mienen; schwere Erlebnisse und innere Kämpfe haben ihren Stempel auf diese Züge gedrückt und diese Stirn gefurcht, aber um den Mund prägt sich ein Zug von Energie aus. Dabei fehlt die Regelmäfsigkeit eines eigentlich schönen Kopfes. »Der breite Bau der Stirn und die Schwere ihres unteren Randes, die derbe Gestalt der Nase, der etwas dicke aufgeworfene Mund könnten uns wohl daran erinnern, dafs in Thukydides Adern mit dem attischen Blute barbarisches Thrakerblut sich mischte.« Die Worte des Marcellinus vit. Thuc. 34. λέγεται δ᾽ αὐτὸν τὸ εἶδος γεγονέναι σύννουν, τὴν δὲ κεφαλὴν καὶ, τὰς τρίχας εἰς ὀξὺ πεφυκυίας, τήν τε λοιπὴν ἕξιν προςπεφυκέναι τῇ συγγραφῇ stehen allerdings mit dem Bilde nicht im Einklange: hier ist keine »spitze Bildung des Kopfes und Haarwuchses«, eher das gerade Gegenteil und dazu der flachgewölbte Schädel kahl! Allein da der Ausdruck dieses mittleren Satzes unklar und ungewöhnlich, wenigstens nicht der Ausdrucksweise der Physiognomiker entsprechend ist, da ferner der vorhergehende wie der nachfolgende Satz vage Allgemeinheiten enthalten, so darf uns das nicht bedenklich machen. Ein ehernes Standbild des Thukydides im Zeuxippos in Konstantinopel besingt Christodor. ecphr. 372 ff.; wir lernen daraus, dafs der Geschichtschreiber die rechte Hand erhoben hatte (δεξιτερὴν γὰρ ἀνέσχε μετάρσιον). Diese eher für einen Redner und Staatsmann passende Haltung dürfte auf ein voralexandrinisches Original hinweisen und würde auch mit unserer Büste, deren Blick nach rechts gewandt und deren rechte Schulter ein wenig erhoben ist, sehr wohl zusammenstimmen. Auch in der Formgebung verrät unsre Büste durch eine gewisse Härte und Schärfe der Augenbrauen und der Stirnfurchen, in der Behandlung der Haare ein Bronzeoriginal, zugleich aber einen Künstler, welcher den Realismus noch nicht in getreuester Nachbildung der Hautoberfläche suchte, sondern das Knochengerüst mit den typischen Formen umgab. Dennoch finden sich Porträtzüge, die sicher nicht der freien Erfindung angehören, so aufser dem schon oben angedeuteten die Bildung des ungewöhnlich dicken

Mundes, unter welchem das Bärtchen der Unterlippe nach beiden Seiten auseinander geht, während die Enden des Schnurrbartes mit dem oberen Teile des Backenbartes in gleichartigem Wuchse sich vereinigen, — Besonderheiten, die in der Natur selbst nicht häufig sind. [Bm]

Timarchos, Bildhauer von Athen. Er war der Sohn des berühmten Praxiteles (s. oben S. 1397) und Bruder des jüngeren Kephisodotos (s. oben S. 778) und seine Blüte setzt Plinius um die 121. Olympiade (296 v. Chr.). Von seinen Werken, deren eine Anzahl er in Gemeinschaft mit dem anscheinend hervorragenderen Bruder arbeitete, sind uns nur einige Namen überliefert, so einer Statue der wilden Kriegsgöttin Enyo im Arestempel zu Athen und eines Kadmos in Theben, besonders aber von Bildnissen, wie des Redners Lykurgos und seiner Söhne (die aus Holz waren), des Lustspieldichters Menandros im Theater zu Athen (vgl. oben S. 922 mit Abb. 995), sowie anderer, deren mit Inschrift versehene Basen in Athen und Megara gefunden sind. Von seinem besonderen Kunstcharakter wissen wir nichts. [Bm]

Timotheos, Bildhauer. Seine hervorragende Bedeutung geht daraus hervor, dafs er als Genosse des Skopas die Südseite des Mausoleums zu Halikarnassos (s. oben S. 893 ff.) mit Bildwerken zu schmücken berufen wurde. Von diesem Werke sind bestimmt ihm zuzuweisende Stücke, welche über seinen Kunstcharakter Aufschlufs geben könnten, nicht vorhanden. Eine Statue der Artemis, welche mit dem Apollon des Skopas zusammen in den Tempel auf dem Palatin zu Rom versetzt wurde und von Euander einen neuen Kopf erhielt, war von seiner Hand (Plin. 36, 32). Eine akrolithe Statue des Ares auf der Burg von Halikarnassos wurde von einigen ihm, von anderen dem Leochares zugeschrieben (Vitruv. II, 8. 11). In Troizen legt ihm Pausanias II, 32, 2 ein Bild des Asklepios bei, welches man dort für einen Hippolytos ausgab. Endlich erscheint sein Name auch unter mehreren Erzgiefsern, welche »Athleten, Bewaffnete, Jäger und Opfernde« (Plin. 34, 91: *athletas et armatos et venatores sacrificantisque*) darstellten, worunter nicht etwa Genrebilder, sondern Porträtstatuen in den verschiedenen Kostümen zu verstehen sein werden. [Bm]



1897 Thukydides. (Zu Seite 1808.)

Tiryns. Die Verdienste, die sich H. Schliemann durch seine Ausgrabungen in Mykenai und Hissarlik (Troja) um die Erforschung des Altertums erworben hat, sind in jüngster Zeit durch die auf seine Kosten veranstaltete Ausgrabung von Tiryns erheblich vermehrt. Hauptsächlich in drei Punkten ist die wissenschaftliche Erkenntnis durch diese Arbeiten in überraschendem Mafse gefördert worden: über den Festungsbau, den Hausbau und die Ausschmückung des Hauses in vorgeschichtlicher Zeit haben wir ungeahnte neue Aufschlüsse erhalten.

Die Lage der uralten Burg Tiryns, auf isoliertem Kalksteinfels in der Argivischen Ebene, $1^1/_2$ km von der Küste, 4 km von Nauplia entfernt, ist bekannt; ihre gewaltigen, kyklopischen Ringmauern (Homer B 259; Paus. IX, 36, 5; II, 25, 8) erfreuen sich fast sprichwörtlicher Berühmtheit. Der Königsohn Proitos, der vor dem Bruder Akrisios nach Lykien fliehen mufste und mit lykischer Hilfe sein Erbe wieder gewann, wird als Gründer der Burg genannt. Das benachbarte, erstarkende Argos bereitete Tiryns gleichzeitig mit Mykenai (S. 983) den Untergang. Ein altdorisches Heiligtum, von dem man einige Reste auf der Burg gefunden hat, mag damals mit zu Grunde gegangen sein; die Zerstörung des durch Schliemann ausgegrabenen Herrscherhauses auf der Burghöhe gehört viel früherer Zeit an und wird vielleicht mit der dorischen Besitzergreifung in Zusammenhang stehen. Aus späterer Zeit hat man nur geringfügige Überbleibsel zu Tage gefördert, welche die gänzliche Bedeutungslosigkeit des Ortes nach der argivischen

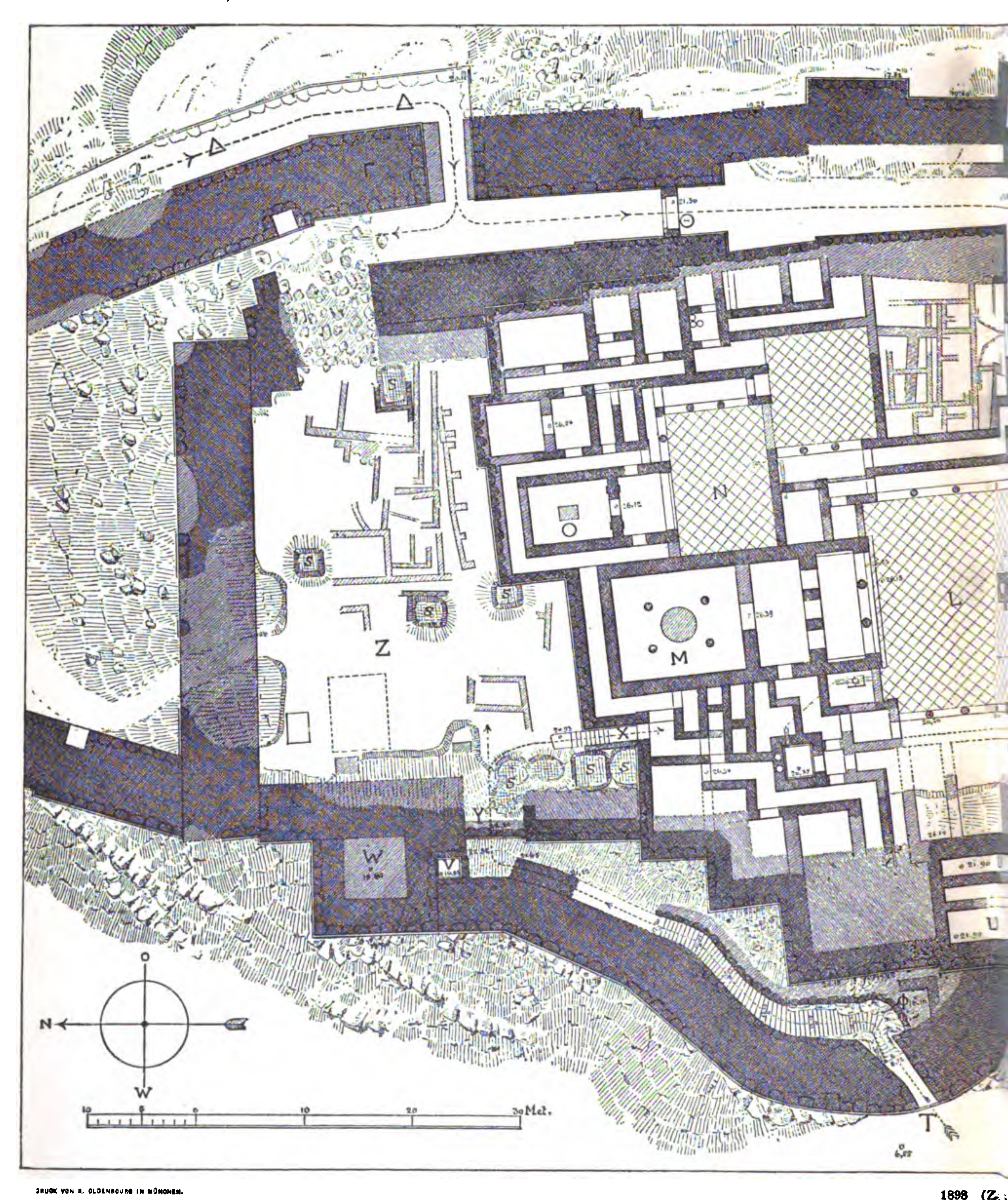


Eroberung bezeugen. Pausanias fand nichts bemerkenswertes als allein die Mauern (τὸ τεῖχος, ὃ δὴ μόνον τῶν ἐρειπίων λείπεται). Und so blieb es bis zu den letzten Jahren; einige tiefe 1876 auf der Burghöhe gegrabene Schachte brachten keine namhaften Ergebnisse. Erst die im Frühjahr 1884 und 1885 unter W. Dörpfelds technischer Leitung unternommene planmäfsige Untersuchung der höheren Teile der Burg und der Mauern lehrte, wie viel Jahrtausende lang hier den menschlichen Blicken entzogen war.

Abb. 1898 auf Taf. LXXV (nach Schliemann, Tiryns S. 357 N. 125) zeigt im Grundrifs, was nun alles ans Licht getreten ist. Wir sehen den gröfseren und höheren südlichen Teil des im ganzen etwa 300 m langen, 100 m breiten, 18 m aus der Ebene, 22 m über dem Meer sich erhebenden Felsens. Umschlossen wird die ganze Höhe von den riesigen Mauern, fast die ganze innere Fläche nimmt das gleichfalls ummauerte Herrscherhaus mit seinen Nebenbauten ein.

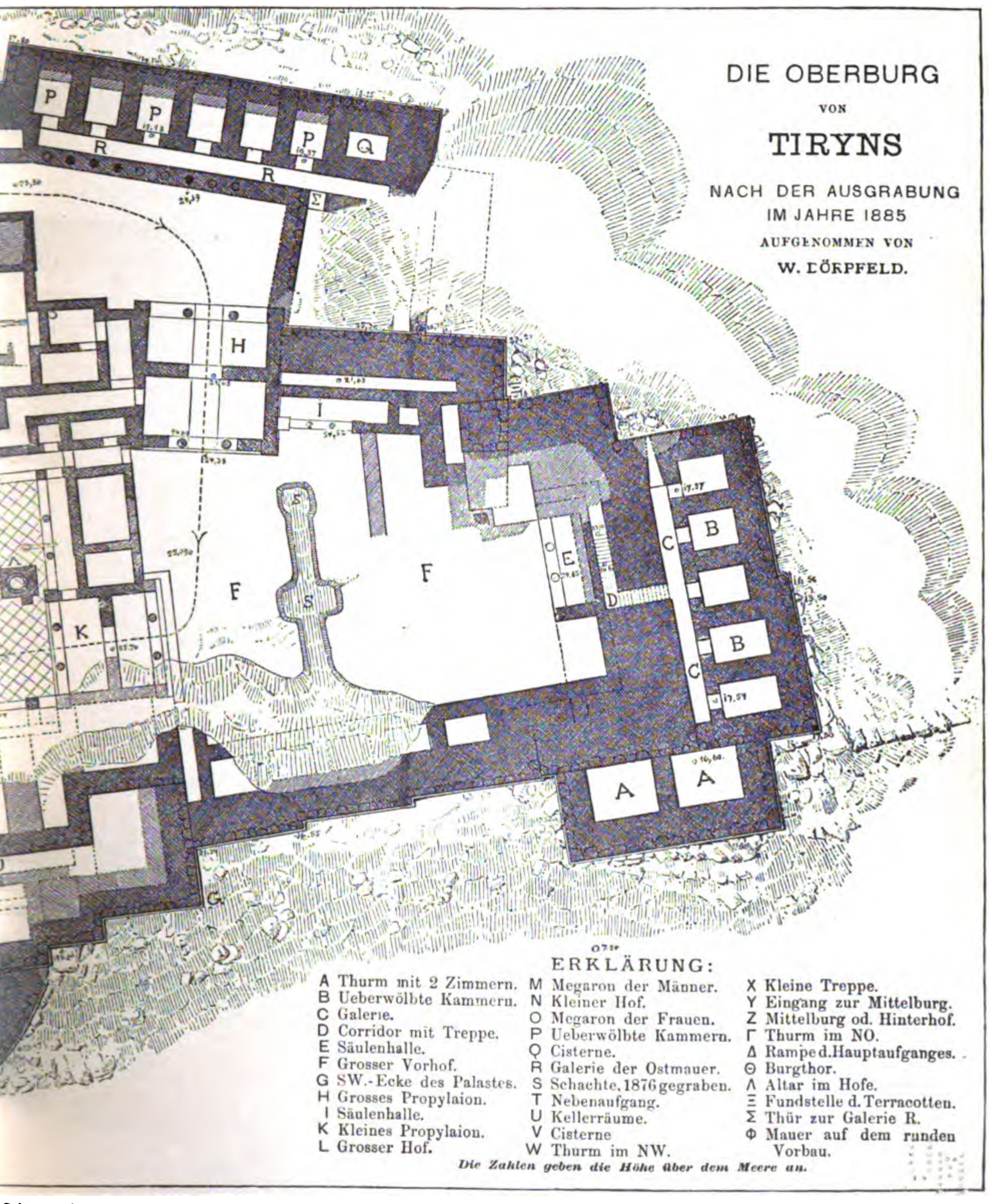
Von der äufseren Burgmauer soll zunächst die Rede sein. Sie ist zwar schon oben S. 526 besprochen, doch haben die jüngsten Ausgrabungen gelehrt, wie wenig wir bisher von ihr gewufst. Die mächtige Mauer ist nach einheitlichem Plane gleichmäfsig aufgebaut, nur die einfache Mauer des niedrigeren nördlichen Teils, der sog. Unterburg (sie ist noch nicht ausgegraben und umfafste vielleicht die älteste Stadtanlage), mit etwa 7½ m Dicke könnte nach Adlers Meinung in verschiedenen Abschnitten entstanden sein. Die Kalksteinblöcke der unteren Lagen sind am gewaltigsten. Ist auch Pausanias' Angabe übertrieben (μέγεθος ἔχων ἕκαστος λίθος, ὡς ἀπ' αὐτῶν μηδ' ἂν ἀρχὴν κινηθῆναι τὸν μικρότατον ὑπὸ ζεύγους ἡμιόνων), so wiegen doch selbst mittlere Steine 3700 bis 4000 kg, gröfsere haben nicht selten 1 m Dicke und Höhe, 2—3 m Länge. Wohl möglich, dafs die Absicht, ein Erklettern nach Kräften zu erschweren oder gar zu verhindern, die kostspielige und mühevolle Heranschaffung von Blöcken solcher Gröfse veranlafst hat. Die Felsstücke sind jedoch keineswegs, wie man bisher geglaubt, roh aufeinandergetürmt und nur durch die eigene Schwere gehalten; man hat vielmehr die Zwischenräume nicht nur durch eingefügte kleinere Steine ausgefüllt, sondern auch durch Lehmmörtel gedichtet; das Mauerwerk zeigt teilweise schon ziemlich horizontale Schichtung. Auch die Annahme einfacher gerader Mauerlinien hat sich als unrichtig ergeben; wir bemerken viele aus- und einspringende Ecken; mächtige Türme (A. W und Γ auf der Abbildung) sichern besonders wichtige und gefährdete Punkte. Grofse Umsicht bekundet die Anlage der Zugänge. Nicht im Südosten, wie bisher gemeint war, sondern im Osten war der Haupteingang. Eine lange Rampe führte von Norden her in allmählicher Steigung dicht neben der Mauer aufwärts, so dafs die unbeschützte Seite des Angreifers der Burg zugewandt war. Dann bog der Weg in die Mauer ein, lief aber bald wieder in südlicher Richtung zwischen mächtigen Mauern weiter bis zum Burgthore (Θ), und von dort zum Hauptthorbau auf der Burghöhe. Unter geschickter Benutzung der Bodenverhältnisse ist ferner an der dem Meere zugekehrten Westseite ein Nebenausgang für Fufsgänger geschaffen, vorzüglich geeignet zum Späherdienst wie zum Ausfall. Am Fufs der Burgmauer ist dort ein bogenförmiger, durch eine starke Mauer von 7,50 m Dicke geschützter Vorbau errichtet mit schmaler Ausgangspforte (Τ). Eine lange Treppe führte von da hinauf zu den hinter dem Palaste gelegenen Räumen, der sog. Mittelburg, wo wahrscheinlich ein Teil der Besatzung untergebracht war.

Dafs die Mauern grofsenteils keine geschlossene Masse bildeten, sondern korridorartige Hohlräume enthielten, wufste man schon Man vermutete, dafs sie Verteidigungszwecken dienten. Die Auffassung war irrig. Am besten erhalten ist die innere Einrichtung der Mauer an der Südseite. Dort sehen wir in dem schmalen Gange *D*, der vermutlich auf dem grofsen Hofe *F* einen Ausgang hatte, eine Treppe im Innern der Mauer hinabführen zu einem zweiten Korridor *C*, welcher durch ein schmales schiefsschartenähnliches Fenster im Osten ausreichendes Licht erhielt. Von diesem aus gelangte man durch Thüren in fünf getrennte gewölbte Kammern (*B*), die gewifs als Magazine dienten. Den Querschnitt durch die Südmauer bietet Abb. 1899 (nach Schliemann S. 367 N. 126). Deutlich erkennbar ist hier der obere Gang *c* mit der Treppe, der untere *b* mit seinem östlichen Fenster *d*, und rechts eine der Kammern *a*. Ebenso war die Ostmauer eingerichtet, nur dafs dort ein Gang genügte. Sein Ausgang nach dem Burghofe ist unbekannt, da gerade die Südostecke völlig zerstört und verschüttet ist. Durch Abb. 1900 (nach Schliemann S. 385 N. 132) erhalten wir von der Gestalt und Besonderheit dieses Korridors ein treues Bild. Auf der rechten Seite erblickt man die Eingänge zu den Kammern, ganz vorn auch noch ein Stück der einen. Auch die Art des Gewölbes wird uns anschaulich. Durch schräg vorgekragte Steine wird ein spitzbogenförmiger Schlufs der Decke erzielt, in gleicher Weise waren die Kuppelgräber und die Entlastungsdreiecke über den Thoren von Mykenai erbaut. Ähnliche Anlagen von Korridoren und Kammern innerhalb des Mauerkörpers sind aus dem Altertum, wie Dörpfeld nachweist, nur aus phönizischen Ansiedlungen in Nordafrika bekannt, eine auffällige und bemerkenswerte Thatsache. Über diesen Gängen, Treppen und Kammern erhob sich auf der Südseite ein massiver Mauerkörper von 17½ m Dicke zu unbestimmbarer Höhe. Wie



DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.

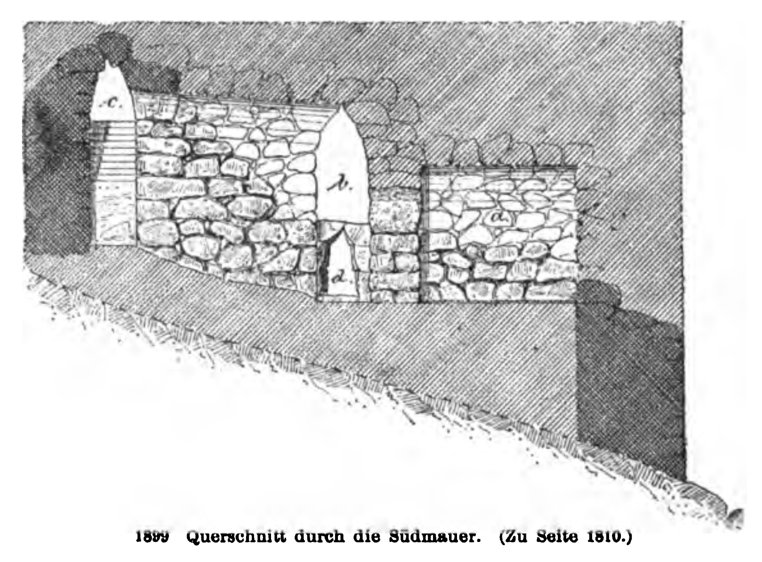
TAFEL LXXV. (Zu Artikel »Tiryns«.)



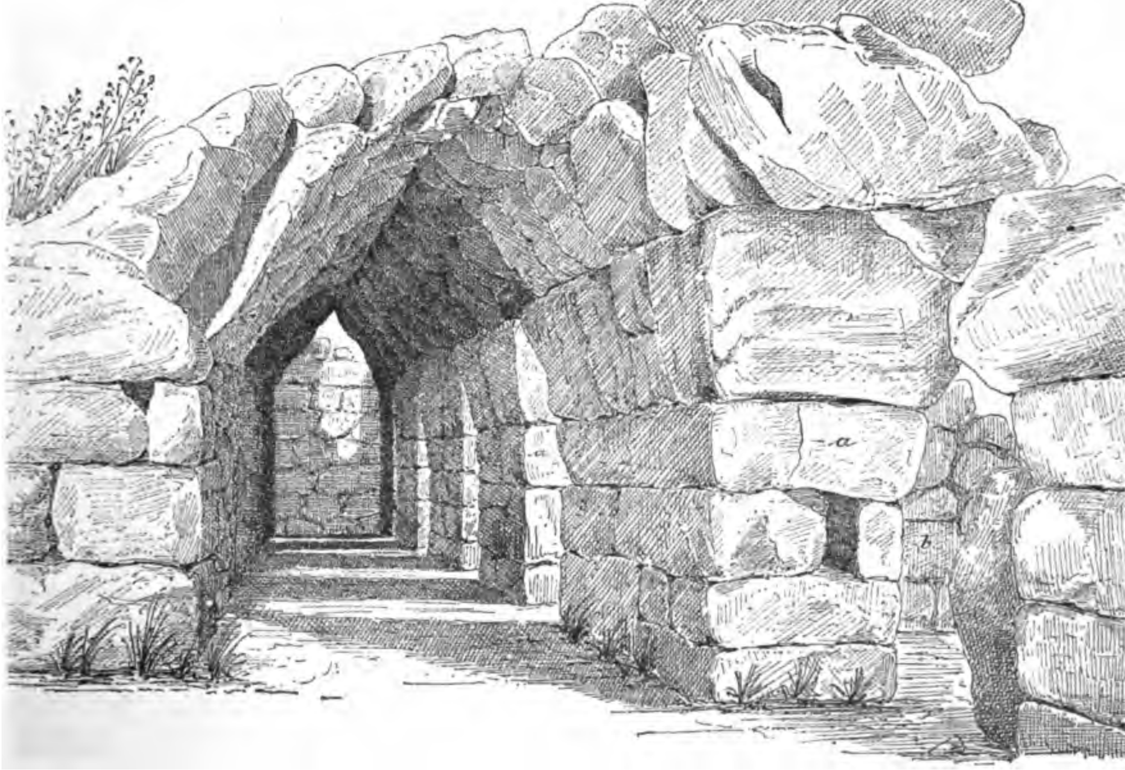
Seite 1810.)

er oben zur Verteidigung eingerichtet war, entzieht sich unserer Kenntnis. Kammern enthielten auch die beiden westlichen Türme, vermutlich mehrere übereinander, doch können diese nur durch Holztreppen zugänglich gewesen sein, auch ihre Decke muſs aus Holzbalken bestanden haben. Für Wasser war durch Zisternen in der Mauer gesorgt, *V* und *Q* auf unserer Abbildung sind sicher als solche erwiesen.

Wichtiger noch als der Festungsbau von Tiryns, den wir erst jetzt in seiner Groſsartigkeit, als Erzeugnis nicht etwa einer rohen Naturkraft, sondern eines meisterhaften, sorgfältig durchdachten Planes schätzen gelernt haben, wichtiger als die ›kyklopischen‹ Mauern ist für uns das Herrscherhaus, das durch sie vor feindlichem Angriff geschützt wird. Um so wichtiger als der Palastbau, wie sich aus untrüglichen technischen Kennzeichen ergibt, mit der Ringmauer in engem Zusammenhange steht und mit ihr gleichzeitig entstanden sein muſs. Der einheitliche Grundplan erhellt deutlich aus folgender Darstellung Dörpfelds: ›Den Kern der Oberburg bildet der eigentliche Palast mit getrennter Männer- und Frauenwohnung. Wie sich nach Süden, also auf unserem Plane nach rechts, der etwas tiefer gelegene groſse Vorhof anschlieſst, so stöſst im Norden, ebenfalls um einige Meter tiefer gelegen, derjenige Abschnitt an, welchen wir mittlere Burg genannt haben.



1899 Querschnitt durch die Südmauer. (Zu Seite 1810.)



1900 Die Galerie in der Südmauer. (Zu Seite 1810.)

Diese drei Teile besitzen eine starke gemeinsame Ringmauer, welche, im grofsen betrachtet, ein von Nord nach Süd sich erstreckendes längliches Rechteck bildet. Die einzelnen Abschnitte sind unter sich durch dünnere Mauern abgeschlossen. Die Verbindung zwischen dem Palast und dem Vorhof (*F*) ist durch das Thor *K* und zwei Nebenthüren, zwischen dem Palast und der mittleren Burg (*Z*) durch die Treppe und Thür *X* hergestellt. — An der östlichen Längenseite des grofsen Vierecks liegt der Hauptaufgang zur Burg. Der befahrbare Weg beginnt an der Nordostecke, steigt nach Süden allmählich bis zur Burghöhe an und endigt bei dem Vorhofe *F* mit dem grofsen Thorgebäude *H*. Nach aufsen ist dieser lange Weg durch eine starke Festungsmauer geschützt. Ein zweiter Aufgang, der aber nur als Nebenaufgang diente und für Pferd und Wagen nicht passierbar war, liegt an der Westseite. Man steigt hier in umgekehrter Richtung, also von Süd nach Nord, auf Treppenstufen hinauf, betritt zunächst die mittlere Burg und kann auf der Treppe *X* zu dem höher gelegenen Palast hinaufgehen. Auch dieser Abschnitt ist durch eine starke Festungsmauer, welche an ihrem untern Ende in einen grofsen Halbkreis ausläuft, gegen feindliche Angriffe geschützt. Drei nebeneinander liegende Abschnitte, von denen der mittelste, am höchsten gelegene, von dem Palaste eingenommen wird, ein grofser befahrbarer Aufgang an der Ostseite, welcher in den südlichen Abschnitt mündet, und ein als Treppe ausgebildeter Nebenaufgang, welcher zu dem nördlichen Abschnitte führt: das ist das allgemeine Bild, welches uns die Oberburg von Tiryns bietet.«

Für den Palast selbst hebt Adler die Orientierung der Haupträume nach Süden wegen des Ausblickes auf Meer und Küste hervor. Durch Gestaltung und Gruppierung der Räume sei den Ansprüchen einer fürstlichen Hofhaltung vollauf Rechnung getragen. Vornehme Abgeschlossenheit nach aufsen hin, passende Unterbringung von Wachen und Dienern um luftige Höfe, würdige Zugangswege bis zum Empfangsaale, endlich bequeme Verbindung der eigentlichen Wohngemächer untereinander und mit den Aufsenräumen, und alles dies gut beleuchtet und doch schattenkühl: alle diese Anforderungen an einen Palast des Südens seien hier erfüllt.

Sind wir den düsteren Hauptweg zwischen Burg- und Palastmauer hinangestiegen, haben wir das Festungsthor Θ hinter uns, das in Mafsen und Bauart dem Löwenthor in Mykenai auffällig gleicht, so gelangen wir bald zu einem gröfseren freien Platze und stehen vor den Resten eines stattlichen Thorgebäudes (*H*). Ein Blick auf den Grundrifs läfst die unzweifelhafte Thatsache erkennen, dafs er sich in nichts von den späteren griechischen Thorbauten mit Vor- und Hinterhalle unterscheidet, als deren glänzendstes Beispiel wir die Propyläen der athenischen Akropolis kennen. Die Mauern bestehen nicht wie die der Burg aus grofsen Kalksteinblöcken, sondern wie überall im Innern aus Kalkbruchstein und Lehm, derart, dafs der untere Teil nur aus Kalkstein, der obere aus Lehm (Luft)-ziegeln hergestellt war. Zur Verstärkung der Mauern dienten eingemauerte Längshölzer, ein Verfahren, das auch in Troja (s. Art.) bekannt war. Der Fufsboden war mit einem trefflichen Kalkestrich versehen, wie in fast allen Räumen des Palastes, auch in den beiden Haupthöfen *L* und *N*. Von besonderem Interesse sind ferner die Säulen. Sicher waren sie wie die Anten hier und überall auf der Burg aus Holz, ohne Basen. Sie ruhten auf Kalksteinblöcken, welche sich nur mit einem in der Säulendicke ausgearbeiteten Kreise wenige Centimeter über den Estrich erhoben, offenbar damit die Feuchtigkeit des Bodens nicht ein Verfaulen des Holzes hervorriefe. Die Kapitelle werden wir uns am besten nach Art der Säule am Löwenthorrelief (S. 321 Abb. 336) und der Halbsäulen an der Fassade des »Atreus' Schatzhauses« vorstellen können. Die Decke bestand vielleicht aus nebeneinander gelegten Rundbalken (wie sie in Lykien üblich waren und auch am Relief des Löwenthores kenntlich sind) mit Bohlen und starker Lehmschicht darauf. Ziegel hat man augenscheinlich zur Bedachung noch nicht verwendet, da auch nicht die geringste Spur von Dachziegeln zu Tage gekommen ist.

Durch dies Thor trat man auf den grofsen Vorhof *F*. Ein grofser Teil desselben ist durch den Absturz des Bodens an der Westseite und durch Bauten aus byzantinischer Zeit völlig zerstört. Bei *J* und *E* scheinen kleine Säulenhallen gewesen zu sein, in die möglicherweise die Gänge innerhalb der Süd- und Ostmauer mündeten. Auf der Nordseite lag der eigentliche Eingang zum Herrenhaus *K*, ein Thorbau gleicher Gestalt wie *H*, nur kleiner. Durch ihn betrat man den Haupthof *L*, von 20 m Breite und 15 m Tiefe, von Säulenhallen umgeben und mit einem starken sorgfältigen Kalkestrich versehen. Für unterirdischen Abflufs des Regenwassers war trefflich gesorgt. Gleich rechts vom Hofthor bemerkt man einen niedrigen viereckigen Bau (Λ); er hat sich bei genauerer Untersuchung als eine Opfergrube herausgestellt. Mit Recht ist in ihm der Altar des Zeus Herkeios (Hom. χ 335) vermutet. Er steht genau in der Axe der nördlich auf den Hof sich öffnenden Haupträume des Hauses. Eine Vorhalle, zu der man vom Hof über zwei Stufen hinansteigt, erschliefst durch drei breite Flügelthüren den Vorsaal eines weiträumigen, fast 12 m tiefen, 9¾ m breiten Saales. Zwei Holzsäulen trugen das Gebälk der Vorhalle, wie die Parastaden waren auch die Seitenwände, wie es scheint, mit Holz verkleidet. Auch zwischen den drei Flügelthüren standen starke

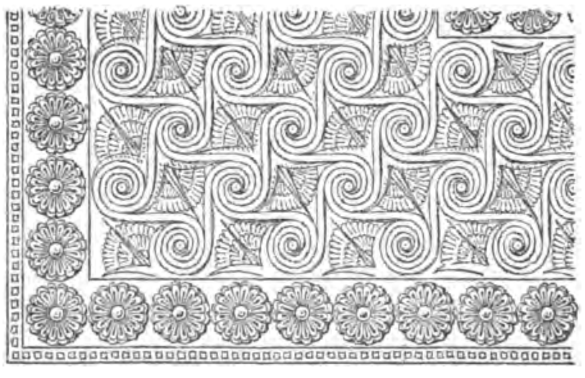
Holzpfosten. Aus dem 4 3/4 m tiefen Vorzimmer trat man durch eine einzige 2 m breite Thüre mit gewaltiger Brecciaschwelle (da keine Zapfenlöcher gefunden sind, war der Eingang vermutlich nur mit Teppichen verhängt und nicht verschliefsbar) in den Hauptsaal mit 115 3/4 qm Grundfläche. Ein bunt gemusterter Kalkestrich bedeckte den Boden. Genau die Mitte nahm der grofse kreisrunde Herd ein zwischen vier Holzsäulen, auf welchen die zur Unterstützung der Balken dienenden starken Träger ruhten. Die Beleuchtungsfrage mufs vorderhand offen bleiben, eine sichere Entscheidung ist unmöglich. Zweifellos konnte durch die eine Eingangsthür nicht genügendes Licht in den weiten Raum dringen, um so weniger als aufser der offenen Halle auch das Vorzimmer einen bedeutenden Teil des vom Hofe einfallenden Lichtes dem Saale entzog. Überdies verlangte der Herd in der Mitte einen freien Rauchabzug nach oben. Entweder war zwischen den Säulen über dem Herde eine Öffnung im Dache oder, da eine solche Öffnung mancherlei Unzuträglichkeiten im Gefolge hatte, es befand sich über den Säulen ein höherer Aufbau mit besonderem Dache, so dafs durch dessen senkrechte Wände ebensowohl das Licht einströmen, wie der Rauch abziehen konnte. Oder aber, es waren zwischen den Deckbalken über den Seitenmauern des Saales Öffnungen gelassen. Für die letztere Möglichkeit tritt Adler mit verschiedenen Gründen ein, die erstere bevorzugen Dörpfeld und Middleton. Der Rekonstruktionsversuch des letzteren im Journ. of Hell. Stud. 1886 S. 165 Fig. 4 ist allerdings nicht frei von kaum begreiflichen Absonderlichkeiten.

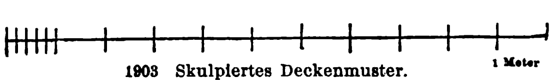
Der Saal war anscheinend nur durch die genannte Thür im Süden zugänglich, doch ist eine mittels Holztreppe erreichbare ὀρσοθύρη (Hom. χ 126 ff. 333 ff.) höher in der Mauer nicht unbedingt ausgeschlossen, da von den Seitenwänden nur die untersten Teile erhalten sind. Vom Vorsaale führte dagegen sicher eine Thür westlich zu einem Gewirr von Gängen und Kammern unbekannter Bestimmung. Auf diesem Wege konnte man, freilich umständlich genug, hinter dem Saale herum in den zweiten östlichen Teil des Palastes gelangen. Nur ein Raum nimmt auf dieser Westseite noch unser Interesse in Anspruch. Dafs der prächtige Saalbau mit seiner Vorhalle und dem Hofe unseren Vorstellungen vom μέγαρον, von der αἴθουσα und der αὐλή der Homerischen Fürstenhäuser im grofsen und ganzen wohl entspricht, wird man leicht zugeben. So liegt es denn auch nahe, die Gastzimmer und die Badekammer unweit des Männersaales zu suchen. Letztere ist nun ganz ohne Frage in dem kleinen viereckigen Raume gleich westlich vom Vorsaale (auf dem Plan mit der Höhenbezeichnung 26,37) zum Vorschein gekommen. Den Boden bildet ein einziger riesiger Kalksteinblock von fast 4 m Länge und 3 m Breite, dessen Gewicht auf mehr als 20000 kg geschätzt wird. Von seiner sorgsam geglätteten Oberfläche flofs das Wasser durch einen Kanal in der Mauer unterirdisch ab. Auch von einer Badewanne aus Thon (ἀσάμινθος) glaubt man dort Reste gefunden zu haben (vgl. Schliemann, Tiryns Taf. XXIV e). Der Hauptsaal mit dem Hofe und allen westlich angrenzenden Räumen war unzweifelhaft für den Aufenthalt der Männer bestimmt, östlich schlossen sich jedenfalls die Frauenwohnung und Privatzimmer des Besitzers an. Da sehen wir auf der Abbildung dicht neben dem Männersaal mehrere ganz ähnlich gestaltete, nur kleinere Räume, einen Saal (*O*) mit dem Herde in der Mitte, eine Vorhalle und einen gepflasterten Hof (*N*). Vom Männersaal scheint keine direkte Verbindung mit diesem Teile, den wir unbedenklich den Frauen zuweisen dürfen, bestanden zu haben. Nur vom Vorsaale aus konnte man auf langen Umwegen dorthin kommen; doch hatte die Osthälfte des Hauses auch einen eigenen Zugang vom grofsen Thorbau (*H*) aus, und vielleicht war auch von der Osthalle des Männerhofes aus ein Verkehr mit dem Frauenhofe *N* möglich. Südlich von diesem erblickt man noch einen kleineren Hof und ein unentwirrbares Chaos verschiedener, grofsenteils späterer Mauerzüge. Man wird richtig hier an Wirtschaftsräume gedacht haben. Nur eine Gruppe von Zimmern, die man mit gutem Grund als ἐν μυχῷ δώματος gelegen bezeichnen kann, im nordöstlichen Teile des Palastes ist noch unerwähnt. Alle diese Räume sind nach Osten durch die mächtige Mauer gedeckt, von welcher aus der Haupteingang durch die Burgmauer verteidigt ward. Nicht unwahrscheinlich ist die Vermutung, hier sei das eheliche Schlafgemach des Herrn, hier seine Schatz- und Waffenkammer zu suchen. Es sind die entlegensten und geschütztesten Räume des ganzen Palastes. Dafs im Nordwesten das Herrenhaus durch eine Hintertreppe (X) mit der Mittelburg und dem Nebenaufgang von der Küste (*T*) in Verbindung stand, ist bereits hervorgehoben. So erscheint der ganze Bau umsichtig und den Bedürfnissen entsprechend angelegt.

Dieser stattliche Palast trug indes nicht nur den materiellen Anforderungen Rechnung, auch für künstlerische Ausstattung war in einer Weise gesorgt, die man noch vor kurzem bei Bauten so hohen Alters auf griechischem Boden für undenkbar gehalten hätte. Dafs die Homerischen Schilderungen nicht eitle Phantasiegebilde sind, sondern wirkliche Verhältnisse dichterisch verklärt uns widerspiegeln, darüber kann seit der Aufdeckung der Schacht- und Kuppelgräber kein Zweifel mehr obwalten. Wenn Grabbauten, wie die sog. Schatzhäuser des Atreus und Minyas, mit so verschwenderischer Pracht bedacht wurden, kann es uns nicht wunder nehmen zu erfahren, dafs die Herrscherhäuser mit ähnlichem

Reichtum prunkten. In Tiryns ist freilich das meiste bei der furchtbaren Zerstörung des Palastes geraubt und vernichtet oder später fortgeschleppt worden. Doch sind noch wichtige Reste zurückgeblieben. Man darf annehmen, dafs die hölzernen Säulen, Anten und Thürpfosten mit Zierraten von Bronzeblech geschmückt waren, wie wir es von den Wänden des Grabes von Orchomenos und in beschränkterer Anwendung vom Schatzhause des Atreus wissen. Auch der Schmuck der Halbsäulen an der Fassade jenes Grabes (s. S. 995 unten) läfst darauf schliefsen. Gefunden hat sich jedoch nichts derart (worauf sich die gegenteilige Behauptung im Journ. of Hell. Stud. 1886 S. 162 gründet, weifs ich nicht), wie denn überhaupt merkwürdig wenig Metall bei den Ausgrabungen ans Licht gekommen ist. Der Fufsboden war durchgängig mit vorzüglichem Estrich versehen. Teilweise war er jedenfalls bemalt; im Männersaal ist sogar noch ein Muster erkennbar. Durch eingeritzte Linien ist die Oberfläche in kleine Quadrate geteilt, die durch schmale Streifen voneinander getrennt sind. Die Vierecke waren rot, die Streifen blau. — Wichtiger noch ist der Wandschmuck. Einen Verputz mufsten die grofsenteils aus Luftziegeln errichteten Wände natürlich haben. Nun hat sich die überraschende Thatsache herausgestellt, dafs über einer Lehmputzschicht eine zweite von gutem Kalkputz lag und dafs diese meist mit Verzierungen, teilweise jedoch auch mit Figuren bemalt war.

S. 852 ist bereits auf die hervorragende Bedeutung dieser ältesten Malereien in Griechenland hingewiesen worden. Unsre Abb. 1901 auf S. 1815 und Abb. 1902 auf Taf. LXXVI (nach Schliemann, Tiryns Taf. XIII u. V) sollen zwei der interessantesten Stücke in weiteren Kreisen bekannt machen. Auf Abb. 1901 sehen wir einen mächtigen Stier in wildem Sprunge nach links, mit hocherhobenem Schweif. Auf ihm kniet ein Mann mit dem rechten Knie, das linke Bein ist nach hinten emporgestreckt, mit der rechten Hand hält er sich am Horn des gewaltigen Tiers, die Linke wird unterhalb der Brust sichtbar. Es wird doch wohl ein Reitkünstler oder Gaukler gemeint sein, der seine Künste zeigt, wie der Rossebändiger, den Hom. O 679 ff. so anschaulich schildert. Verwunderlich wie die Darstellung ist auch die Malweise. Erst ist der Stier weifs grundiert, dann sind seine Umrifslinien mit blau umzogen, sodann der blaue Hintergrund hergestellt. Darauf ist erst auf dieses Blau der Mann mit weifs aufgetragen. Schematisch genug ist endlich der weifse Stier mit grofsen roten Flecken ausgestattet, das kreisrunde Auge ist mit schwarz ausgezogen, die Schnauze durch eine blaue Spirale bezeichnet. An den Hufen erblickt man gelbe Querstriche, gelb war auch das anscheinend schwimmhosenartige Gewandstück um die Hüfte des Reiters (vgl. Abb. 1190 u. 1191). Deutlich erkennt man, dafs der Maler Vorderfüfse und Schweif des Tieres ursprünglich anders geplant hatte. Den oberen Rand bildet ein blaugelbweifser Streifen, der gelbe wird von roten Querstrichen durchzogen, ein in Tiryns mehrfach wiederkehrendes Randornament. Eine gewisse urwüchsige Frische der Anschauung und Keckheit in der Wiedergabe springt bei dieser merkwürdigen Darstellung ebensosehr in die Augen wie die konventionelle, erstarrte Technik. Die Farben beschränken sich, wie bei allen übrigen Resten, auf schwarz, weifs, blau, gelb und rot. Grün und alle Zwischentöne fehlen, nur von rot scheinen zwei verschiedene Töne vorzukommen. Von figürlichen Darstellungen haben sich sonst nur noch wenige Stücke gefunden, so von einem auch von Mykenai bekannten fabelhaften Flügeltier (Schliemann, Mykenai N. 277), die meisten Malereien sind rein ornamental, und zwar begegnen uns auf ihnen grofsenteils solche Verzierungen, die wir gleicher Art oder doch ähnlich auch von Thongefäfsen »mykenischen Stils« hinreichend kennen. Ein Stück (Abb. 1902 auf Taf. LXXVI, nach Schliemann, Tiryns Taf. V vgl. Taf. IX c) erregt besonderes Interesse dadurch, dafs sein Muster mit dem der skulpierten Decke aus dem Kuppelgrabe von Orchomenos (oben S. 996[1]; Abb. 1903, nach Schliemann S. 340 N. 124) fast genau übereinstimmt, ein Zeugnis für die Gleichzeitigkeit des Palastes und der Kuppelgräber. Es ist ein unten und oben durch blaue und gelbe Streifen (mit schwarzen und roten Querstrichen) eingefafster Spiralenfries. Die grofsen Spiralen sind mit schwarzen Linien und rotem Mittelpunkte auf den weifsen Grund gezeichnet. Die ausfüllenden Blumen haben einen blauen zweiblättrigen Kelch und Stempel. Die äufseren Blütenblätter bestehen aus abwechselnd blauen und gelben Streifen. Was hinter den Blumen und Spiralen vom Grunde sichtbar wird, ist rot gemalt. Weifs mit rotem Mittelpunkt sind auch die unteren Rosetten, ihr Rand ist blau. Zwischen den



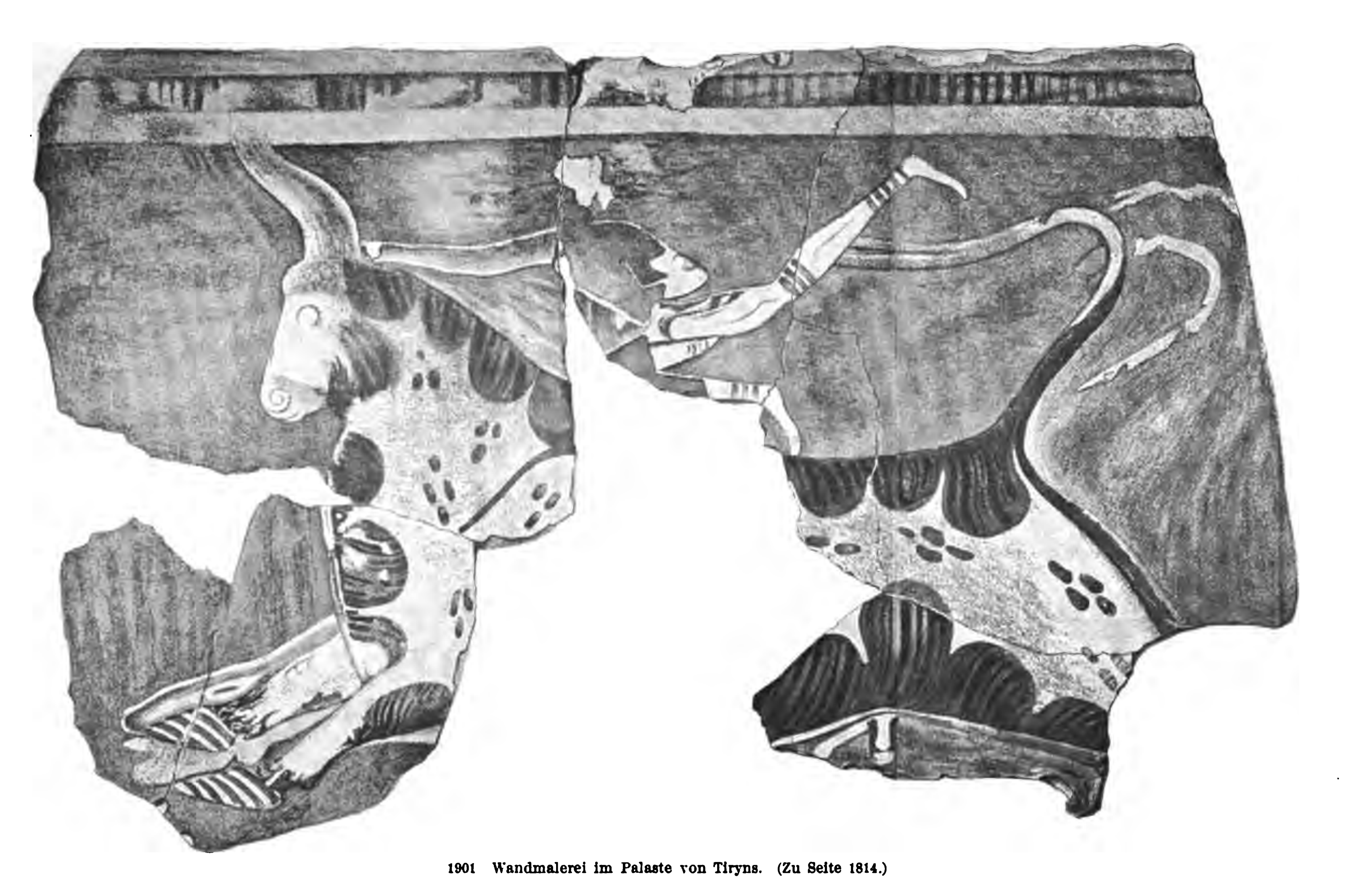


1903 Skulpiertes Deckenmuster.



WANDMALEREI IM PALASTE VON TIRYNS.

1002 (Zu Seite 1814.)

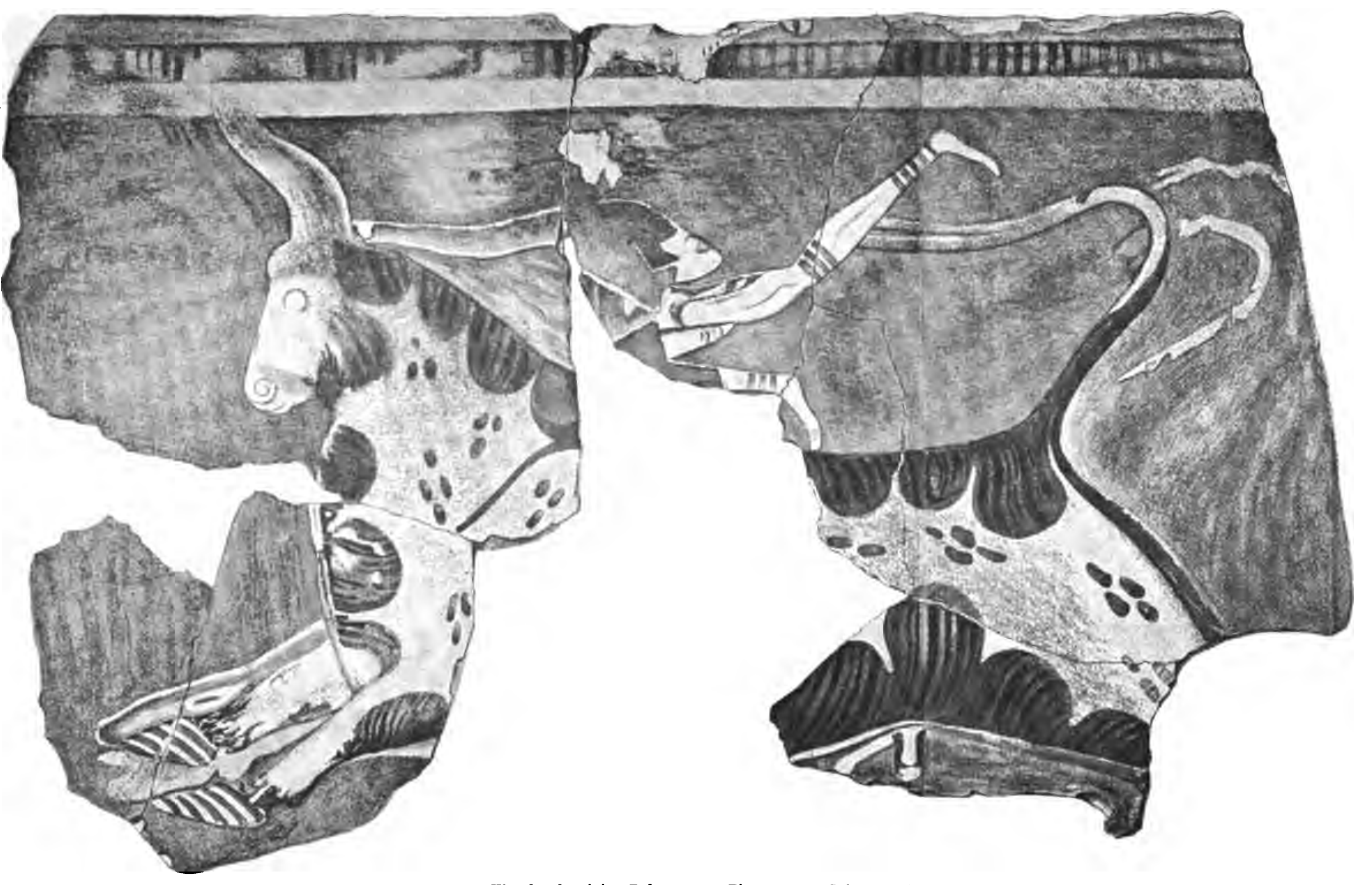


1901 Wandmalerei im Palaste von Tiryns. (Zu Seite 1814.)



WANDMALEREI IM PALASTE VON TIRYNS.

1902 (Zu Seite 1814.)



1901 Wandmalerei im Palaste von Tiryns. (Zu Seite 1814.)

Rosetten sehen wir auf dem weifsen Grund kleine rote Dreiecke eingefügt. Von den Rosetten wird ausdrücklich hervorgehoben, dafs sie nicht mit der Schablone gefertigt, sondern flott freihändig gezeichnet sind. Alle Malereien scheinen al fresco hergestellt zu sein; ob sie die ganzen Wände oder etwa nur den Sockel geschmückt, hat sich nicht bestimmen lassen.

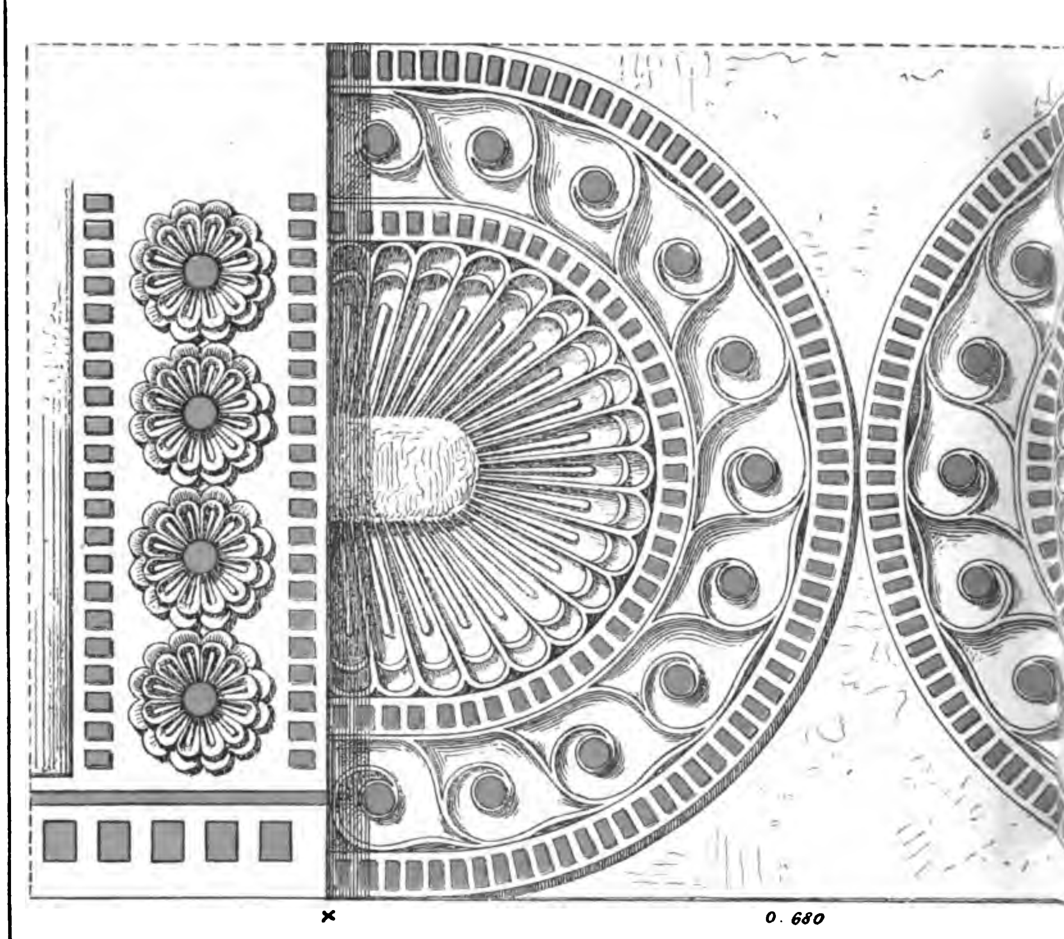
Fast gleiche Bedeutung müssen wir einem andersartigen Wandschmucke zuerkennen, einem Friese von Alabaster mit eingelegtem Schmelz (Abb. 1904 auf Taf. LXXVII, nach Schliemann Taf. IV). Von der metallschimmernden Halle im Palaste des Alkinoos erzählt Hom. η 86 f.: χάλκεοι-τοῖχοι ἐρηρέδατ' ἔνθα καὶ ἔνθα ἐς μυχὸν ἐξ οὐδοῦ· περὶ δὲ θριγκὸς κυάνοιο. Nachdem Lepsius zuerst die alte Erklärung des κύανος als Blaustahl beseitigt, hat Helbig (Hom. Ep.[2] 100 ff,) nachzuweisen versucht, dafs nur blauer Glasflufs (Schmelz) gemeint sein könne und dafs ein verzierter Fries, der nach den mykenischen und verwandten Funden durchaus nichts unwahrscheinliches habe, an jener Stelle vorauszusetzen sei. Diese Vermutung hat durch die tirynthischen Friesreste glänzende Bestätigung erhalten. Der Fries besteht, wie der Grundrifs lehrt, aus verschiedenen Platten, von denen die schmäleren über ihre Nachbarsteine in derselben Weise hinübergreifen, wie die Triglyphen häufig über den Rand der Metopen fassen. Diese vortretenden Platten bilden mit ihren Rosettenstreifen jedesmal die Mitte einer langgestreckten Ellipse, deren sichtbare äufsere Abschnitte mit einer fächerförmigen Verzierung und einem breiten Spiralenband geschmückt sind. Das Ganze stellt sich als eine Reihe gleicher Agraffen dar, wie sie etwa als Halsschmuck üblich sein mochten. Einzelheiten und der obere Abschlufs haben sich nicht vervollständigen lassen. Die Mittelpunkte der Rosetten und Spiralen, die Randverzierungen mit Reihen kleiner Vierecke sind mit blauem Glasflufs ausgefüllt. Reste eines ähnlichen nur kleineren und einfacheren Steinfrieses hat man in Mykenai gefunden, Glasflufsplättchen mit ähnlicher Agraffe stammen aus dem Kuppelgrabe bei Menidi. Die Rosetten haben mit denen der Decke von Orchomenos (Abb. 1903) gleiche Form, die Spiralenbänder mit ihren Rechteckreihen finden sich fast ebenso als Verzierung der Halbsäulen am ›Schatzhaus des Atreus‹ (vgl. z. B. Reber, Kunstgesch. d. Altert. Fig. 112) oder auf gemalten Stuckresten (Schliemann, Tiryns Taf. VIII a. b, X a). Im Journ. of Hell. Stud. 1886 S. 168 f. macht Middleton darauf aufmerksam, dafs auch an verschiedenen Steinplatten des Fülldreiecks über der Thür des genannten Kuppelgrabes die Mittelpunkte der Spiralen aus anderem Stoffe eingesetzt waren. So steht einerseits die Technik des Frieses nicht vereinzelt da, anderseits wiederholen sich alle einzelnen dekorativen Elemente in der mykenischen Epoche oft genug, so dafs die Zugehörigkeit des schönen Frieses zum übrigen Schmucke des Palastes und seine Verfertigung in der Zeit des ›mykenischen Stils‹ keinem Zweifel unterliegt.

Noch eins mufs erwähnt werden. Die Einheitlichkeit von Festungsbau, Palastbau und dessen innerer Ausstattung ward mehrfach hervorgehoben. Das Haus mufs lange bewohnt gewesen sein, denn man hat im Laufe der Zeit verschiedene bauliche Änderungen für nötig erachtet. Es war jedoch nicht die älteste Ansiedlung auf Tiryns. Andre Leute, vermutlich andren Stammes, haben früher auf der Felshöhe gewohnt. Tief im Boden der sog. Mittelburg hat man ärmliche Reste von ihnen gefunden. Viele Pfeilspitzen von Obsidian, das Fehlen von Metall, mit der Hand geformte Gefäfse ohne aufgemalte Verzierungen und in Formen, wie sie aus den ältesten Schichten von Hissarlik und von den Kykladen bekannt geworden sind (vgl. Dümmler, Athen. Mittl. XI [1886] S. 29. 36. 39), endlich Fufsböden aus gestampftem Lehm sind für diese uralte Ansiedlung in Tiryns charakteristisch.

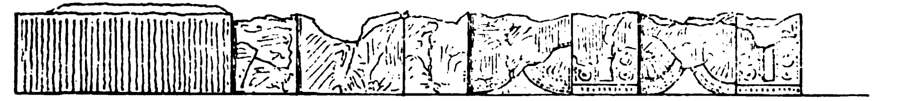
Diese Bemerkungen führen uns schliefslich zur Frage nach der Bedeutung der Hauptfunde, nach ihrer Zeit und ihren einstigen Besitzern. Versuchen wir zu einem unbefangenen Urteil darüber zu gelangen.

Die Mauern sind in der Hauptsache denen von Mykenai gleich, nur tragen diese nicht ein ebenso einheitliches Gepräge in allen ihren Teilen. Auch die Mykenischen Mauern enthielten gleichartige Gänge, die Verbindung mächtiger Felsblöcke durch Lehmmörtel und eingeschobene Steinchen stimmt genau überein, das gleiche gilt vom Thorbau. Auch in Mykenai stand auf der Burghöhe der Königspalast; bei seiner Ausgrabung, die nur noch eine Frage der Zeit ist, wird sich wahrscheinlich eine ähnliche Anlage und Bauweise herausstellen, wie sie seinem tirynthischen Nachbar eignet. Alle Thongefäfse und Scherben in Tiryns gehören mit verschwindenden Ausnahmen der Gattung von Topfware an, welche in Mykenai aufserhalb der Schachtgräber ans Licht gekommen ist und innerhalb des ›mykenischen Stils‹ die letzte Entwickelungsstufe bezeichnet.

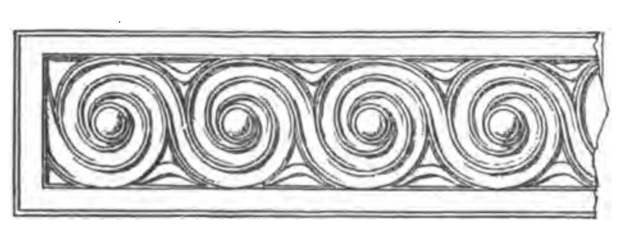
Das Herrscherhaus ist allerdings eine überraschende Erscheinung in seiner Weiträumigkeit, seiner meisterhaften Anlage, seiner glänzenden künstlerischen Ausstattung. Doch wird man nicht leugnen, dafs es der Pracht und Grofsartigkeit der Kuppelgräber und der Vorzüglichkeit des Festungsbaus wohl entspricht. Mit den Angaben, die wir der Homerischen Schilderung entnehmen können, stimmt es meines Erachtens in allen wesentlichen Zügen zweifellos überein. Das Haus des kleinen Inselfürsten Odysseus, von dem wir am genauesten Kunde erhalten, erscheint ärmlich neben dem tirynthischen Prachtbau, aber nahe ist doch unverkennbar die Verwandtschaft.



FRIES MIT EINGELEGTEN GLASPASTEN. RESTAURIRT 1: 5



DERSELBE FRIES. ERHALTENER ZUSTAND. 1: 5



SCULPTIRTES ORNAMENT. 1: 5



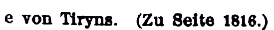
AUFGEN. VON W. DÖRPFELD.

DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN

0.430

GRUNDRISS DES FRIESES. 1 : 5

GLASPASTE AUS MENIDI



FRIES VON MYKENAE

e von Tiryns. (Zu Seite 1816.)

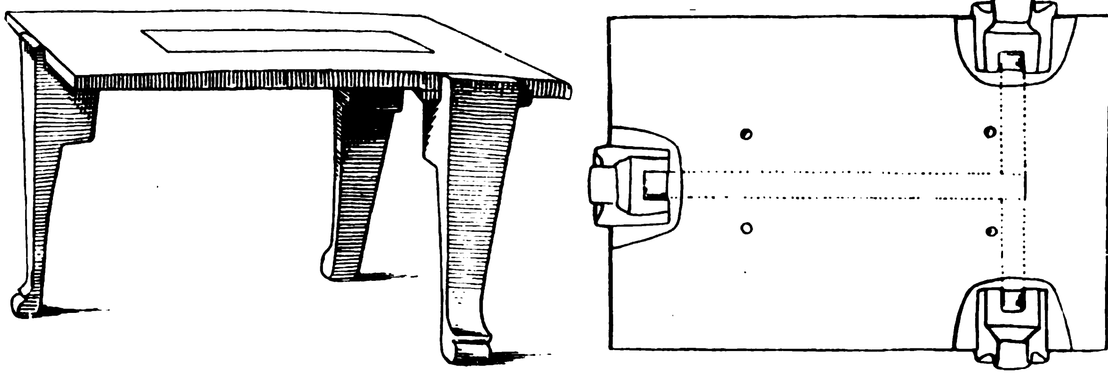
Odysseus' Haus ist keine Burg, ihm fehlen die gewaltigen Mauern, der doppelte Thorbau, die verschiedenen Höfe. Aber wie ähnlich ist die Gesamtanlage und die Bauart! Der grofse Männersaal (μέγαρον) mit seinem säulengetragenen Dache und dem Herde in der Mitte bildet den Mittelpunkt des Ganzen, vor ihm liegt die Vorhalle (αἴθουσα), davor der ummauerte Hof (αὐλή) mit seinen Hallen und anschliefsenden Gemächern, im Hofe der Altar des Ζεὺς Ἑρκεῖος. Nicht weit entfernt ist die Badestube. Der Eingang zum Hofe wird durch einen Thorbau (πρόθυρον) gebildet. Vom Männersaale getrennt, doch in seiner Nähe liegt die Frauenwohnung. In den hinteren Räumen des Hauses finden wir das eheliche Schlafgemach und die Schatz- und Waffenkammer. Ein enger Gang (λαύρη) führt neben dem Saale entlang dorthin. Hier wie dort hören wir vom Estrich (τυκτὸν δάπεδον) in Hof und Halle, hier wie dort sind teils steinerne, teils hölzerne Schwellen gebraucht, die Thürpfosten sind von Holz; die μεσόδμαι und ῥῶγες μεγάροιο, so wenig auch ihre Bedeutung vorderhand genau bestimmbar ist, können wir uns im tirynthischen Saale wenigstens vorstellen. Der früher rätselhafte θριγκὸς κυάνοιο im Palast des Alkinoos hat durch den überraschenden Fund in Tiryns seine vollgenügende Erklärung gefunden. Das ist alles von solcher Bedeutung, dafs die Abweichungen dagegen nicht ins Gewicht fallen können. Sie sind zuletzt von Jebb im Journ. of Hell. Stud. VII (1886), 170 ff. ausführlich dargelegt, doch wie mir scheint, nicht ohne Voreingenommenheit. Sicher ist, dafs in Odysseus' Hause die Verbindung zwischen Männersaal und Frauenwohnung bequemer war und dafs aus dem Saale selbst aufser der schwer verständlichen ὀρσοθύρη, die übrigens auch für Tiryns nicht völlig ausgeschlossen ist, noch ein Ausgang vorhanden war, der zur Frauenwohnung führte (besonders wichtig ρ 564 ff.). Dafs diese Thür am hinteren Ende des Saales gelegen haben müsse, wie auf den älteren Plänen des Homerischen Hauses allgemein angenommen wird und was auch Jebb zu beweisen sucht, scheint mir nach wiederholter Prüfung aller Stellen unerweislich. Ob das tirynthische Haus auch wie das des Odysseus Gemächer im Oberstock (ὑπερῷϊα) enthielt, wissen wir nicht. — Durchgreifende Unterschiede sind nicht zu Tage getreten. Wären aber auch die Abweichungen noch gröfser als sie es wirklich sind, würde uns das nicht wunder nehmen können; liegt doch ein beträchtlicher Zeitraum zwischen dem Palastbau in Tiryns und der Abfassung jener Schilderungen vom Herrscherhause in Ithaka. Bei der Besprechung von Mykenai ist nachdrücklich hervorgehoben, dafs trotz mancher Gleichartigkeit die »mykenische« Kultur doch erheblich älter sein müsse als die aus Homer bekannte Kulturepoche. Allem Anschein nach gehört der Palast und die Burg von Tiryns der späteren Entwickelungsstufe dieser mykenischen Kultur an. Mit dieser haben die Häuser der Homerischen Gedichte noch vieles gemein; nur ein wichtiges Glied der inneren Ausstattung, der gemalte Wandschmuck, der in Tiryns in reicher Fülle vertreten war, fehlt dort völlig. Möglich, dafs in der Glanzzeit von Tiryns auch die Abschliefsung der Frauen von den Männern noch strenger durchgeführt war, als in Homerischer Zeit. Das Herrscherhaus von Tiryns ist demnach nicht geradezu als Typus des Homerischen Hauses zu betrachten, es ermöglicht uns jedoch erst im Ganzen wie im Einzelnen eine richtige Vorstellung desselben.

Durch alle Funde hat sich aufs neue die enge Zusammengehörigkeit von Tiryns, Mykenai, Orchomenos und deren Genossen herausgestellt. Verschiedene Einflüsse, kleinasiatische und ägyptische vor allem, und besondere Verhältnisse haben zusammengewirkt, die eigenartige reiche »mykenische« Kultur im südlichen ägäischen Meere ins Leben zu rufen, auf dem griechischen Festlande Wurzel fassen und gedeihen zu lassen. Die Ausgrabungen von Tiryns haben die Wahrscheinlichkeit dieser Annahme erhöht. Dafs phönizische Baumeister, wie Dörpfeld vermutet, bei dem Burgbau eine Rolle gespielt haben sollten, erscheint zunächst nicht gerade glaublich. Die interessante Übereinstimmung der Galerien und Kammern in den tirynthischen Mauern mit solchen aus Nordafrika wird noch andre Erklärungen zulassen. Adler sieht, wie in dem strengen Organismus der Kuppelgräber, so auch grade in der meisterhaften Durchführung des Königspalastes, dessen Grundrifs alle assyrischen Paläste an Einfachheit und Klarheit übertreffe, einen bewufsten Ausdruck altgriechischen Geistes. Auch Furtwängler und Loeschcke (Myken. Thongefäfse S. XIV) betonen den griechischen Charakter dieser Kultur. Vgl. dagegen Athen. Mittl. XII (1887), 1 ff. Neue Funde werden uns die Entscheidung ermöglichen.

L i t t e r a t u r: H. Schliemann, Tiryns. Mit Vorrede von F. Adler und Beiträgen von W. Dörpfeld. Leipzig 1886. [v. R]

Tische. Zum Mobiliar der Alten gehören vornehmlich zwei Arten von Tischen: Speise- und Anrichtetische. Was erstere anlangt, so brachte es der Brauch der Alten, dafs man beim Speisen sich in kleineren Abteilungen lagerte, mit sich, dafs die Speisetische nicht, gleich den modernen, grofse und für viele Personen eingerichtete Tafeln, sondern durchweg von kleinen Verhältnissen waren. Bei Homer, wo die Mahlzeiten noch nicht, wie später, liegend, sondern sitzend eingenommen werden, hat häufig jede Person ihren eigenen Tisch; doch kommen auch Fälle vor, wo mehrere Personen gemeinschaftlich an einer Tafel speisen (vgl. die Stellen bei Buch-

holz, Hom. Realien II, 2, 163). Dafs die Tische, an denen die Freier speisten, klein und leicht waren, geht daraus hervor, dafs sie beim Mord sich derselben als Schilde bedienen (Od. XXII, 74); über ihre Form erhalten wir aber durch den Dichter keine Aufklärung, und die Vermutung Brosins (de cenis Homericis p. 50), dafs man schon damals, wie später, runde und viereckige Tische im Gebrauch gehabt habe, ist ebensowenig zu erweisen, als die Hypothese von Buchholz u. A., dafs der Ausdruck τανύειν τράπεζαν (Od. I, 138 u. s.) ein Auseinanderziehen des Tisches bedeute, also die Existenz von Ausziehtischen erweise (Eustath. ad Od. X, 354 scheint eher an Klapptische, bei denen die Füfse wie bei den ὀκλαδίαι δίφροι einzuklappen sind, zu denken). Dafs die spätere Zeit sich die Homerischen Speisetische oblong vorstellte, zeigt die Darstellung des Freiermordes auf Vasenbildern und auf den Reliefs von Gjölbaschi (vgl. Abb. 1258).



1905 Dreifüfsiger Speisetisch. 1906 Unteransicht der Platte.

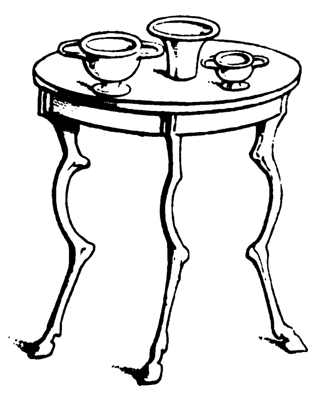
1907 Kredenztisch.

In der späteren Zeit finden wir litterarisch wie monumental eine Scheidung zwischen den bei der eigentlichen Mahlzeit in Gebrauch kommenden Speisetischen und den kleineren Tischchen, auf welchen bei dem der Mahlzeit folgenden Symposion der Nachtisch serviert wird, die daher auch δεύτεραι τράπεζαι, *mensae secundae* heifsen, indem bei Beginn des Trinkgelages die Speisetische weggeräumt und die Trinktischchen hereingetragen wurden. Jene waren, wie uns die Denkmäler lehren (vgl. namentlich die Abb. 19. 791. 857, in Verkürzung Abb. 700), von oblonger Form und mit drei Füfsen versehen, in der Weise, dafs der eine Fufs in der Mitte der einen Schmalseite (am Fufsende der Kline), die beiden andern an den der andern Schmalseite zunächst belegenen Enden der beiden Langseiten angebracht waren; ein zum Abstellen von Gefäfsen u. dergl. bestimmtes Brett befand sich meist noch in einiger Entfernung unterhalb der Tischplatte. Deutlich zeigt diese Form des Tisches die kleine Bronze Abb. 1905 u. 1906 (nach Arch. Ztg. XLIII, 287), zu der eine hier nicht mitabgebildete Figur gehört, die auf dem Tischchen steht; auch der Abb. 1907 abgebildete Tisch von einem etruskischen Wandgemälde (nach Mus. Gregor. I, 104), obgleich derselbe mehr als Abakus oder Kredenztisch diente, wie die Menge der auf der Platte und dem darunter befindlichen Bord aufgestellten Gefäfse zeigt, ist offenbar von der gleichen Konstruktion, bei deren Wahl man sich vermutlich besonders von der Rücksicht leiten liefs, dafs ein solcher Tisch auch bei Unebenheiten des Fufsbodens, wie sie bei den Estrichböden der alten Speisezimmer bisweilen vorkommen mochten, fest stand, was bei vierfüfsigen nicht der Fall gewesen wäre. Möglich, dafs die Tische bisweilen auch auf Rollen gingen, und auch da bot die Anlage mit drei Füfsen einen Vorteil, indem man solche Tische besser dirigieren konnte. — Die beim Nachtisch und Trinkgelage benutzten Tische waren in der Regel ebenfalls mit drei Füfsen versehen, aber rund und klein, da nur wenig darauf Platz zu finden hatte; vgl. das Vasenbild Abb. 391, das herculanische Wandgemälde Abb. 392 und hier

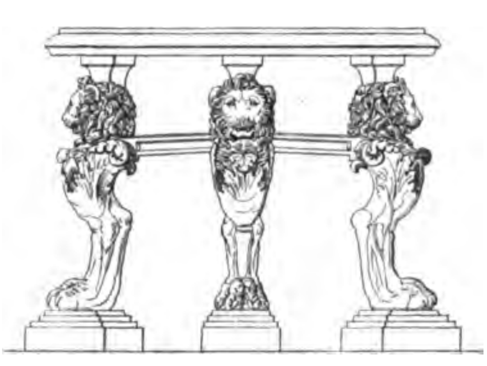
Abb. 1908, ebenfalls von einem Wandgemälde (nach Mus. Borb. XI, 48).

Alle diese leichten und transportabeln Tische waren in der Regel aus Holz, mitunter wohl mit metallenen, elfenbeinernen und anderen Zierraten geschmückt, und wenn sie direkt Dreifufsform hatten (manche der uns erhaltenen Dreifüfse haben offenbar als Tischchen gedient und anstatt eines Beckens eine Platte getragen), auch ganz aus Metall gearbeitet. Dagegen kam für die schwereren und für einen festen Standplatz berechneten Anrichte- und Prunktische (*abaci*) neben Holz auch Stein zur Anwendung. In Pompeji haben sich zahlreiche solche Prunktische aus Marmor, zum Teil mit prachtvoll gearbeiteten Füfsen, welche Sphinxe, Greife u. dergl. vorstellen, noch erhalten; bisweilen auch nur die Füfse allein, ohne die (vielleicht zum Abnehmen eingerichtete) Platte; ein Beispiel ist Abb. 1909 (nach Mus. Borb. III, 30). Sie stehen meistens im Tablinum, ähnliche auch wohl im Atrium, und hier oft in Verbindung mit der Wasserleitung, da sie jedenfalls auch zum Abspülen der Gefäfse oder zum Kühlhalten der Getränke im Wasser benutzt wurden (vgl. Overbeck, Pompeji [4] S. 428 f.). — Bei den Römern waren für Trinkgesellschaften runde Tische von ziemlicher Gröfse mit einem Fufse, denen wir auf griechischen Denkmälern gar nicht begegnen, sehr beliebt (sog. *monopodia*, Liv. XXXIX, 6); es waren das meist sehr teure Tische, bei denen die Platten aus Scheiben des feingemaserten Thujaholzes, die Füfse aus Elfenbein, Silber u. dergl. bestanden, und für welche die reichen Römer unglaubliche Summen ausgegeben haben. Auf römischen Denkmälern begegnet man ihnen aber nur selten; sie waren namentlich dort am Platze, wo die Gäste nicht, wie sonst allgemein üblich, auf drei in rechten Winkeln gestellten Lagern, sondern auf einem einzigen halbrunden Sofa (sog. Sigma) gelagert waren (vgl. oben S. 846). In Pompeji trifft man in einfacheren Häusern nicht selten solche runde Tische aus Mauerwerk, namentlich in den Sommertriclinien. — Von einfacheren Tischen, wie sie für Handwerker oder Verkäufer gebräuchlich waren, geben die Abb. 859 und 957 ff. eine Vorstellung.

Vgl. meinen Artikel über die Speisetische der Griechen, Arch. Ztg. 1884 S. 179 u. 285. [Bl]

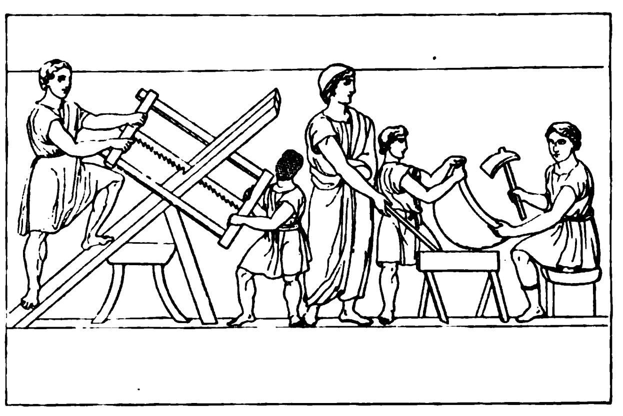



1908 Tischchen.



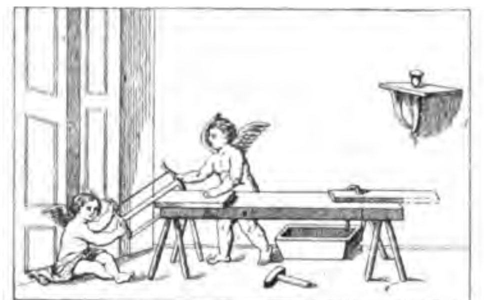
1909 Prunktisch.

Tischler. Darstellungen von Schreiner- oder Tischlerarbeit sind auf alten Denkmälern nicht selten; wir geben hier einige der interessanteren in Auswahl. Abb. 1910 (nach Micali, ant. monum. tav. 49, 2), ein etruskisches Aschenkistenrelief, führt uns in die Werkstatt eines Schreiners, vermutlich des Verstorbenen, dem die Aschenkiste bestimmt war, selbst; er steht in der Mitte, einen Stab haltend, und beaufsichtigt die Arbeiter. Rechts hält ein Arbeiter ein halbmondförmig ausgeschnittenes Brett auf einem Holzbock fest, während ein anderer, davor sitzend, dasselbe mit einem Hohlbeil (σκέπαρνον, *ascia*) bearbeitet. Links wird von zwei andern, von denen der eine auf der Erde, der zweite auf einem schräg gegen einen Holzbock gelehnten Brett steht, dies Brett durchsägt. — Ebenfalls die Arbeit des Sägens zeigt das Wandgemälde Abb. 1911 (nach Abh. d. sächs. Ges. Bd. V Taf. VI, 3), wo zwei Eroten an einer Hobelbank ein darauf gelegtes Brett durchsägen, aber freilich mit unrichtiger Haltung der Säge (ob hieran der Maler des Originals oder der Zeichner der Abbildung schuld ist, läfst sich nicht mehr entscheiden). Ein am Boden liegender Hammer, ein am andern Ende des Arbeitstisches verklammertes



1910 Tischlerwerkstatt.

Brett u. a. m. dienen zur bezeichnenden Staffage der Werkstatt. — Die verschiedensten Thätigkeiten des Schreiners vereinigt der in Goldgrund gegrabene



1911 Eroten als Schreiner. (Zu Seite 1819.)

im Gürtel. Rings um ihn sind in kleinerem Mafsstabe einzelne Tischlerarbeiten vorgestellt; links oben das Sägen, wobei nur ein Arbeiter beschäftigt ist; darunter Behauen oder Spalten eines Brettes; unten die Arbeit mit dem Drillbohrer (die auch auf dem Vasenbilde Abb. 448 zu sehen ist). Rechts oben bearbeitet ein von Athena selbst unterwiesener Arbeiter mit Meifsel und Schlägel das Holz; darunter wird gehobelt, und unten wird ein schon teilweise ausgeführter hölzerner Zierrat mit dem Schnitzmesser weiter ausgeführt.

1912 Schreinerwerkstatt.

Boden eines altchristlichen Glasgefäfses, Abb. 1912 (nach Abh. d. sächs. Ges. ebd. Taf. XI, 1). In der Mitte steht in gröfserem Mafsstabe der Meister, mit kurzer Ärmeltunika, gefranztem Mantel darüber, Schuhen, Stock, in der Linken eine Rolle haltend; Werkzeug (vermutlich das Winkelmafs) steckt ihm

Näheres s. Jahn, Abhandl. a. a. O. S. 312 f. und Ber. d. sächs. Ges. f. 1861 S. 332 ff.; dazu meine Technologie II, 336 ff. [Bl]

Titus Flavius Vespasianus, Sohn des Vespasianus und der Flavia Domitilla, Ende 69 vom Senat zum Cäsar ernannt, folgt dem Vespasianus in der



1913 Kaiser Titus. (Zu Seite 1822.)

Regierung 79, stirbt aber bereits am 13. September 834 (81) im Alter von 41 Jahren. Sein in hervorstechender Weise gewinnendes Äufsere und seine reichen geistigen Anlagen haben vielleicht gerade in Folge der kurzen Regierungsdauer seinen Zeitgenossen sich besonders eingeprägt. (*In puero statim corporis animique dotes exsplenduerunt, magisque ac magis deinceps per aetatis gradus: forma egregia, et cui non minus auctoritatis inesset, quam gratiae, quamquam neque procera statura, et ventre paulo projectiore; praecipuum robur, memoria singularis, docilitas ad omnes fere tum belli, tum pacis artes*, Sueton. Tit. 3.) Die schöne Marmorstatue des Louvre (Abb. 1913, nach Bouillon II, 41; vgl. Mongez 33, 1) stellt den Kaiser in der Adlocutio des Heeres dar. Ergänzt sind daran der erhobene rechte Arm, ein Teil des Parazonium, der Daumen der linken Hand und ein kleiner Teil des Schildes (Clarac V, 224 zu pl. 337 n. 2401). Wie bei der Statue des Augustus (oben S. 229) trägt auch hier der Kaiser den reichen Prunkharnisch, der — obwohl der Struktur des menschlichen Leibes sich genau anschliefsend, recht im Gegensatz zu dem Harnisch des Mittelalters —, seinen Reliefschmuck hat, in dem die getriebene Metallarbeit nachgeahmt wird; die Viktorien, die an einem Thymiaterion Weihrauch streuen, oben am Hals das Medusenhaupt, unten am Harnisch drei Reihen schuppenartiger Platten mit tierischen und menschlichen Masken und sonstigen Ornamenten. Naturalistischer wiedergegeben ist Titus' Porträtkopf auf der dem Jahre 833 (80) entstammenden Bronzemünze (Abb. 1914,



1914

nach Cohen I, 364 n. 194 pl. XVI), deren Rückseite, gleich vielen Münzen Vespasians, seinen und seines Vaters Sieg feiert über die Judaea capta, welche personifiziert ist in der trauernd unter der Palme niedergesunkenen auf ihren Schild gestützten Frau, während hinter ihr einer der gefangenen Führer steht (Helm und Schild liegen neben ihm am Boden), die Hände auf den Rücken gebunden, und nach ihr zurückblickend.

Julia, Tochter des Kaisers Titus und der Marcia Furnilla, an Flavius Sabinus, einen Neffen Vespasians, verheiratet, von Titus zur Augusta erhoben, von Domitian konsekriert. Bronzemünze mit der Aufschrift Julia imp(eratoris) T(iti) Aug(usti) f(ilia) Augusta (Abb. 1915, nach Cohen I, 384 n. 11 pl. XVII). [W]



1915

Titus Tatius. Der Mitkönig des Romulus, dessen Statue auf der Via sacra ihm gegenüber, auf dem Kapitol neben ihm in gleicher Tracht (Plin. 34, 23 *sine tunica*, in blofser Toga) errichtet war, zeigt sich als Kopfbild auf Münzen des L. Titurius Sabinus und des P. Vettius Sabinus, beidemale mit dem Monogramm *TA*, neben *SABIN.* Wir geben Abb. 1916 nach



1916

Cohen, méd. cons. pl. XXXIX Tituria 6 den schlichtbehaarten Kopf mit Vollbart, ohne Diadem; davor im Felde eine Palme; der Revers der Münzen zeigt oft den Raub der Sabinerinnen, hier den Tod der Tarpeja, welche mit den auf sie gehäuften Schilden erdrückt wird; vgl. Plut. Rom. 17. [Bm]

Töpfer s. Thonarbeit.

Toga und sonstige römische Kleidung.

Die Toga (τήβεννα). Dieses bei den Römern lange Zeit hindurch allgemein übliche Kleidungsstück beschreibt Isid. Orig. XIX, 24, 3 mit den Worten: *Toga dicta, quod velamento sui corpus tegat atque operiat. Est autem pallium purum* (ohne Stickerei) *forma rotunda effusiore et quasi inundante sinu et sub dextro veniens supra humerum sinistrum ponitur.* Auf Grund dieser Beschreibung hat man in dem Gewande der Tiberiusstatue (Abb. 1917, nach Bouillon, Musée Vol. II pl. 34) und einer grofsen Anzahl ganz ähnlicher Statuen mit Recht die Toga erkannt. Man bemerkt an unserer Figur zunächst eine lange Gewandpartie, welche auf der linken Schulter ruhend in der Mitte des Körpers einen kleinen *sinus* bildet und deren unterer Zipfel zwischen den Füfsen sichtbar wird; sodann erscheint die Fortsetzung des auf der linken Schulter ruhenden Gewandes oberhalb der rechten Schulter und unter dem rechten Ellenbogen. Dies äufsere Stück des an der rechten Taille doppelt liegenden Gewandes reicht bis ans Knie, ist am unteren Saume umgeschlagen und läuft direkt

zur linken Schulter hinauf, während das innere, dem Körper zunächst liegende, bis auf den rechten Fufs herabreichende Stück sich oben wie ein Gürtel eng um die Taille legt, dann ebenfalls nach links hinauf steigt und mit seinem oberen Saume die linke Schulter, mit seinem unteren Saume den linken Arm bedeckt. Die Rückseite des Gewandes mit der über die linke Schulter lang herabfallenden Gewandmasse und der an der rechten Seite bemerkbaren Andeutung des vorn vor dem Körper als äufseres erscheinenden Stückes zeigt Abb. 1918, nach Rich, Illustr. Wörterb. S. 632. Man bemerke, dafs bei beiden Statuen das Gewand trotz der grofsen Stofffülle eng anschliefst und entschieden gut sitzt. Für einzelne Teile der Toga bieten die später zu behandelnden Schriftstellen bestimmte Namen, so heifst das über die gürtelartige Gewandpartie hervorgezogene Stück *umbo* oder *nodus*, das äufsere auf das rechte Knie herabfallende Stück *sinus*, und den gürtelartigen Wulst kann man, da er an einer Stelle mit einem *balteus* verglichen wird, vielleicht geradezu *balteus* nennen. Den älteren Antiquaren, welche mit grofsem Eifer die die Toga betreffenden Stellen der Alten gesammelt haben, ist es nicht gelungen die Form und den Umwurf der Toga zu ermitteln; erfolgreicher hat sich das Verfahren bewiesen, durch Drapierung von Statuetten den Wurf zu reproduzieren; indessen ist Einheit der Ansichten noch nicht erzielt.



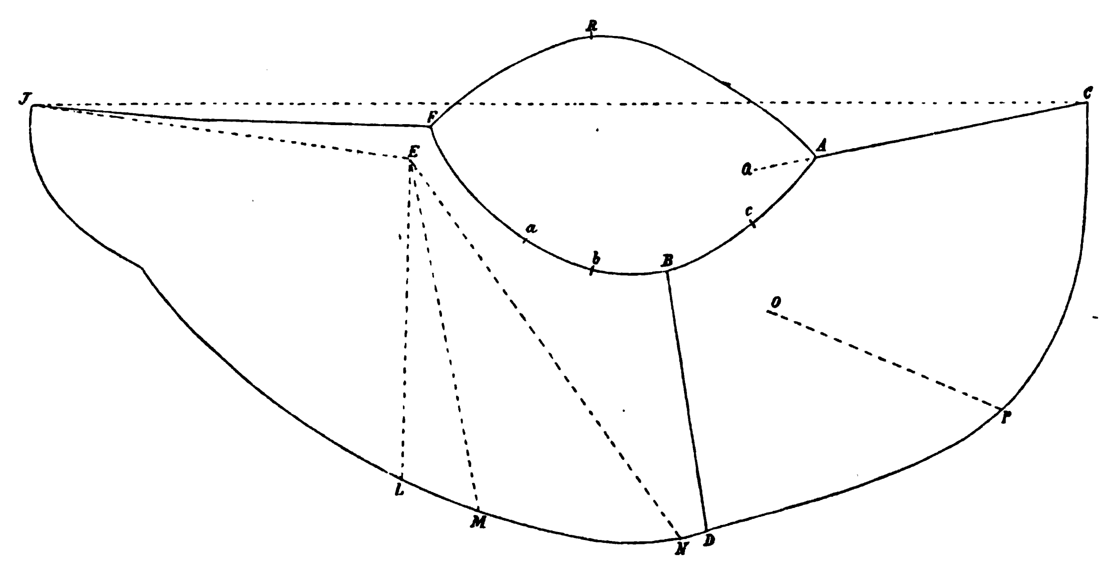
1918

Besonders kommen drei Systeme in Betracht, welche von mir in zahlreichen Versuchen an einer Statuette von 0,88 m Gesamthöhe und 0,77 m Schulterhöhe geprüft worden sind. Zunächst nimmt Becker (Gallus ed. Göll III, 202 ff.) ein halbrundes und zwar sehr langes, aber im Verhältnis zu seiner Länge viel breiteres und weiteres Gewand, als ein Kreisabschnitt sein würde, als Grundform der Toga an und vollzieht den Umwurf in folgender Weise. Der eine Zipfel wird über die linke Schulter nach vorn geworfen, so dafs die runde Seite nach aufsen fällt und

1917 Kaiser Tiberius in der Toga. (Zu Seite 1822.)

durch diesen Wurf der linke Arm völlig bedeckt wird. Dann zieht man die Toga hinter dem Rücken weg nach vorn und faſst sie etwa in der Mitte ihrer Weite faltig zusammen, so daſs der obere Teil als Sinus herabfällt, der untere Leib und Schenkel deckt. Hierdurch entsteht der *balteus*; der übrige Teil wird dann über die linke Schulter und den linken Arm geschlagen, der nun doppelt bedeckt ist. Leider fehlen bei Becker genauere Angaben über die Dimensionen des Gewandes; ich glaubte jedoch den Forderungen dieses Gelehrten zu entsprechen, wenn ich bei meinen Versuchen mich eines Gewandes bediente, dessen Durchmesser dreimal so lang war, als die Schulterhöhe meines Modells — d.h. 2,31 m —, und dessen Radius statt 1,155 m eine Länge von 1,50 m hatte. Es läſst sich nicht leugnen, daſs sich mit diesem Gewande ein hübscher Umwurf herstellen läſst, der, was die Vorderseite der Figur anbetrifft, auf den ersten Blick der Toga unserer Abbildung zu entsprechen scheint; bei näherer Betrachtung bemerkt man jedoch, daſs sich infolge der groſsen Länge des Radius auf dem linken Arme eine übermäſsige Gewandmasse häuft und daſs das Gewand an der Taille schlecht schlieſst. Auf der Rückseite treten noch gröſsere Mängel hervor, indem sich der Stoff dem Körper nur mangelhaft anschlieſst und das letzte Stück, welches bis auf den linken Fuſs fallen sollte, nur etwa bis auf die Taille reicht. Man wird also die Becker'sche Lösung der Frage nicht für richtig halten dürfen. Weiſs (Kostümkunde I² S. 432), dem sich Marquardt (Privatleben der Römer S. 539 ff.) und Göll (zum Gallus a. a. O. p. 198) anschlieſsen, nimmt als Grundform der Toga ein Oval an, dessen Länge mindestens dreimal die Höhe eines Mannes, und dessen mittlere Breite mindestens zwei Mannslängen beträgt. Dasselbe sei der Länge nach in etwas weniger als ganzer Breite zu einem Doppelgewande zusammengelegt — offenbar um den Sinus kürzer werden zu lassen, als das innere Gewand — und zunächst der dadurch entstandenen Kante zu Längenfalten zusammengeschoben. Der Umwurf ist im ganzen derselbe wie bei Becker, nur entsteht der Sinus aus der kürzeren Gewandlage. Übrigens kennt Weiſs für den *sinus* in unserem Sinne keinen besonderen Namen, da er mit jenem Worte das ganze Gewand bezeichnet, welches den vorderen Teil des Körpers bedeckt und nach der linken Schulter hinaufsteigt (vgl. Marquardt a. a. O. S. 540: »weil es von unten nach oben umgeschlagen wurde«). Diese Ansicht ist jedoch falsch, weil der *sinus* in diesem Sinne auf die mit der rechten Hand auszuführende Gestikulation des Redners keinen Einfluſs haben kann, während Quintilian (s. unten) dem *sinus* einen solchen ausdrücklich zuschreibt. Es ist mir allerdings gelungen, mit einem nach Weiſs' Angaben geschnittenen und gefalteten Gewande einen schönen und überaus reichen *amictus* herzustellen, indessen war gegen denselben mehreres einzuwenden. Zunächst war die Masse des Stoffs, da das Gewand ein doppeltes ist, gar zu groſs; auf dem linken Arme lagen vier Lagen übereinander, in offenem Widerspruch zu einer Notiz des Quintilian (s. unten) Sodann ist folgendes hervorzuheben. Nach unserer Abb. 1918 muſs darauf geschlossen werden, daſs der oberhalb der rechten Schulter von Abb. 1917 erscheinende Saum des *sinus* die Fortsetzung des auf der linken Seite des Halses wahrnehmbaren Gewandstückes ist; nun aber liegt bei dem Weiſs-Marquardtschen *amictus* der Saum des kürzeren Teiles des Doppelgewandes, aus dem nach diesem System der Sinus entsteht, auf dem linken Arme fest und wird durch die Gewandpartie, welche zuletzt über die linke Schulter geschlagen wird, noch besonders festgedrückt. Hieraus folgt, daſs derselbe auf dem Rücken nur in sehr verquälter Weise hervorgezogen und in die Höhe gerichtet werden kann, sogar von einer ziemlich tief unter dem Nacken liegenden Ausgangsstelle geradezu schräg in die Höhe steigen muſs, was durchaus den Monumenten widerspricht. Endlich hat die gerade Linie der Falte ebenso, wie bei dem Becker'schen System die gerade Linie des Durchmessers, den groſsen Nachteil, daſs das Gewand vorn, sobald man an die Stelle kommt, von der es nach links in die Höhe geführt werden soll, gar nicht mehr anschlieſst; hieraus entsteht dann die gröſste Schwierigkeit, die Masse des Stoffs unterzubringen. Wir sind daher der Ansicht, daſs auch Weiſs die richtige Gestalt der Toga nicht gefunden hat. Eine Togaform, welche den Statuen besser entspricht, zu entdecken, ist von der Launitz gelungen (s. dessen Vortrag in den Verhandl. d. Heidelberger Philol.-Vers., Leipzig 1866, S. 50 f.; desselben Handhabung der Toga und Palla, Frankfurt 1866; A. Müller, Die Trachten der Römer und Römerinnen, Vortrag zur Erläuterung der Modellstatuetten des Herrn von der Launitz, Hannover 1868). Dieser Künstler erkannte zwar das Richtige in der Aufstellung von Weiſs, nämlich die ovale Form der Toga, an, ist jedoch durch die oben hervorgehobenen Schwierigkeiten zu wesentlichen Änderungen veranlaſst worden. Um nämlich einerseits die Stofffülle zu vermindern und anderseits einen guten Schluſs des Gewandes hervorzubringen, kehrte er einmal zu dem einfachen Gewande zurück und gab sodann der Toga einen Ausschnitt, welcher nach von ihm angestellten, leider aber nicht publizierten Berechnungen ein parabolischer sein muſste. Hieraus aber folgte, daſs der *sinus* weder, wie bei Becker, durch Teilung des Gewandes beim Umwurf, noch, wie bei Weiſs, durch Doppellage hervorgebracht werden konnte, sondern daſs er an den Ausschnitt angenäht sein muſste. Wenn von der Launitz auſserdem dem vordern Zipfel eine

etwas gröfsere Breite gab, so ist das von geringerer Bedeutung. Im wesentlichen hat seine Toga, abgesehen von dem angesetzten *sinus*, die Gestalt eines durch einen schräg laufenden Querschnitt am oberen Ende abgekappten Lampenschirmes. Die Grundform zeigt Abb. 1919 (nach des Verfassers Skizze im Philologus Bd. 28), auf der *BD* eine an dem mir zur Verfügung stehenden Exemplare der Toga, lediglich um Stoff zu ersparen, angebrachte Naht bezeichnet, die jedoch von mir nirgends für notwendig erklärt worden ist, wie ich gegen Marquardt, Privatleben S. 543, Anm. 3 ausdrücklich bemerke. Der Umwurf ist folgender: Ein wenig links von dem Winkel, welchen Sinus und Toga da, wo sie an der linken Seite zusammenstofsen, bilden (Punkt *E*), legt man das Gewand auf der linken Schulter fest, so dafs der ganze linke Zipfel (*FJ*) vorn herabhängt, wobei die linke Hand vom Gewande frei gemacht wird. Sodann führt man die Naht, welche *sinus* und Toga verbindet, vom Wirbelknochen, auf welchen Punkt *F* fällt, in einer schrägen Linie über den Rücken bis zur rechten Taille, so dafs Punkt *a* unter den rechten Ellenbogen trifft, zieht um diese das Gewand fest an und führt die Naht wie einen Gürtel in der Taillenlinie bis zur Mitte der Gestalt, wohin Punkt *b* fällt. Nun verliert die Naht auch bei diesem Systeme den vollen Schlufs; dieser kann hier aber leicht dadurch wieder hergestellt werden, dafs man das Gewand etwas umrollt. Hierauf führt man die Naht schräg aufwärts, so dafs Punkt *c* etwa den ersten Auflagepunkt *E* deckt, und läfst dann das letzte Dritteil der Toga *OPCQ*, worin noch ein kleines Stück des *sinus* enthalten ist, auf dem Rücken in regelmäfsigen Falten zur Erde fallen. Nachdem nun die linke Hand wiederum vom Gewande frei gemacht ist, sucht man auf der linken Brust den Saum des zuerst aufgelegten Gewanddrittels hervor, zieht ihn etwas über den *balteus* und bildet so den sog. *umbo* oder *nodus*. Endlich sucht man auf dem Rücken den Saum des *sinus* und ordnet diesen in der Art, dafs er etwas über die rechte Schulter und den rechten Oberarm heraussteht und dann in weitem Bogen bis fast auf das rechte Knie herabfällt. Den unteren Saum des Gewandes anlangend, ist zu bemerken, dafs Punkt *L* auf die linke, Punkt *M* auf die rechte Wade und Punkt *N* auf die linke Handwurzel fällt. Der so hergestellte *amictus* zeichnet sich vor den oben beschriebenen dadurch aus, dafs Überfülle des Stoffs vermieden wird, das Gewand besseren Schlufs hat und sowohl der Vorderseite als auch besonders der Rückseite der Togastatuen völlig entspricht.



1919 Schnitt der römischen Toga.

Ebenso stimmt die von der Launitz'sche Toga mit demjenigen, was die Schriftsteller lehren. Wenn Isidor in der angeführten Stelle von einer *forma rotunda* spricht, so zwingt dies nicht, an ein kreisrundes Gewand zu denken, zumal Dionys von Halik. III, 61 die Toga ein περιβόλαιον ἡμικύκλιον nennt; es darf aber auch ein wirklicher Halbkreis nicht gefordert werden, vielmehr soll nur der rundliche Schnitt im Gegensatze zum viereckigen des griechischen Palliums urgiert werden. Als Mithridates im Jahre 88 seine grausame Mafsregel gegen die Römer ausführen liefs, verleugneten manche der letzteren ihre Abkunft, indem sie das viereckige Pallium statt der rundlichen Toga anlegten. Poseidonios bei Athen. V, 213 B erzählt: οἱ δὲ λοιποὶ μεταμφιεσάμενοι τετράγωνα ἱμάτια τὰς ἐξ ἀρχῆς πατρίδας πάλιν ὀνομάζουσιν. Vgl.

Civ. pro Rabir. Post. 10, 27: *Facilius certe P. Rutilium Rufum necessitatis excusatio defendet: qui cum a Mithridate Mitylenis oppressus esset, crudelitatem regis in togatos vestitus mutatione vitavit.* Appian. B. Civ. V, 11 berichtet von Antonius, dafs er während seines Aufenthaltes in Alexandria στολὴν εἶχε τετράγωνον Ἑλληνικὴν ἀντὶ τῆς πατρίου. Dafs unsere Toga im allgemeinen sowohl »halbkreisförmig«, als auch »rotunda« genannt werden kann, bedarf keiner Erwähnung. In gleicher Weise entspricht sie den Vorschriften, welche Quintilian. Inst. Or. XI, 3, 139 ff. über den Umwurf der Toga gibt. Seine ersten Worte: *Ipsam togam rotundam esse et apte caesam velim, aliter enim multis modis fiet enormis* beziehen sich auf die Form und den Ausschnitt, an den der *sinus* genäht wurde. Da diese Linie die einzige ist, welche sich eng an den Körper legt, bedingte sie allein das gute Sitzen der Toga; sie mufste daher nach den betreffenden Körpern geschnitten werden; geschah dies nicht, so bauschte das Gewand, was gerade bei den schönsten Statuen vermieden ist. Becker, Weifs und Marquardt verstehen die fraglichen Worte irrtümlich von den Schnitten, durch welche die Grundform ihrer Togen hergestellt wird. Wenn Quintilian fortfährt: *pars eius prior mediis cruribus optime terminatur, posterior eadem portione altius qua cinctura,* so ist unter *pars prior* nicht der *sinus,* sondern das der Vorderseite des Körpers zunächstliegende Gewandstück zu verstehen; doch ist zu bemerken, dafs, wie an der Tiberiusstatue, so fast an allen Togastatuen der Kaiserzeit dieser Teil des Gewandes bis auf den rechten Fufs reicht. Zum richtigen Verständnis der folgenden Vorschrift ist zunächst zu bemerken, dafs, da es eine *cinctura* an der Toga nicht gibt, die Gürtung der Tunika zu verstehen ist; wenn nun der Gürtel dieser um die Taille gelegt wird, so bringt es der Körperbau mit sich, dafs der Gürtel hinten leicht um etwas höher liegt als vorn. Quintilian will also sagen, dafs der Teil der Toga, welcher auf die Waden fällt, etwas weniger tief herabhangen soll als der vordere (vgl. die etwas abweichende Fassung in meinem Aufsatze über den latus clavus Philol. XXVIII, 277 ff.). Man beachte, dafs auch hier die Mode der Kaiserzeit mit den Vorschriften des Rhetors in Widerspruch steht. Der nächste Satz: *sinus decentissimus, si aliquanto supra imam togam fuerit: numquam certe sit inferior* lehrt, dafs der *sinus* nie länger sein soll als die eigentliche Toga und am besten ein ziemliches Stück oberhalb des unteren Saumes der letzteren endigt. Was jetzt folgt: *ille, qui sub humero dextro ad sinistrum oblique ducitur velut balteus, nec strangulet nec fluat* kann nur bedeuten, dafs der doppelt liegende Teil des Gewandes, welcher vor der Taille her und auf die linke Schulter geführt wird, weder zu eng noch zu weit sein darf. Die Vergleichung dieses Gewandteils mit einem Gürtel ist um so passender, als bei dem Mangel eines solchen an der Toga die Festigkeit des *amictus* wesentlich von diesem Stücke abhängt. Die Erklärung der folgenden Worte: *pars togae, quae postea imponitur, sit inferior* ist schwieriger. Marquardt übersetzt: Der Teil, welcher nachher angeordnet wird, mufs der untere sein, oder mit seinen eignen Worten: »erst nach diesem mufs der untere Teil desselben angeordnet werden« und versteht darunter wahrscheinlich den unteren Saum der dem Vorderkörper zunächst liegenden Gewandpartie; indessen abgesehen davon, dafs *imponere* schwerlich durch »anordnen« übersetzt werden kann, würde die fragliche Operation doch mit dem Überschlagen des letzten Gewanddrittels über die linke Schulter zusammenhängen, nach Marquardts eigner, allerdings irrtümlicher Auffassung wird aber die letztere Manipulation erst mit den später folgenden Worten *tum sinus iniciendus humero* bezeichnet. Spalding meinte, es handle sich um die Bildung des *umbo,* doch ist diese Erklärung bereits von Becker zurückgewiesen, der vollkommen richtig an das letzte Drittel der Toga dachte, welches über die linke Schulter geworfen wird und über den die Waden bedeckenden Gewandteil herabhangen soll, um dem ganzen *amictus* die nötige Festigkeit zu geben. Den Satz: *subducenda etiam aliqua pars tunicae, ne ad lacertum in actu redeat* haben Becker und Marquardt unerklärt gelassen. Spalding glaubte, der Saum des kurzen rechten Ärmels der Tunika sollte umgeschlagen werden, um bei der Gestikulation nicht zu inkommodieren. Da man aber nicht sieht, wie der kurze Ärmel hinderlich sein konnte, und der Saum desselben sich nicht wohl mit *aliqua pars tunicae* bezeichnen läfst, so ist diese Erklärung zu verwerfen. Der Sinn der Vorschrift ist nach von der Launitz vielmehr der, dafs an der rechten Seite der Taille über dem Gürtel ein Stück der Tunika heraufgezogen werden soll, damit beim Erheben des rechten Armes der Ärmel sich nicht auf den rechten Oberarm zurückschiebt, was unfehlbar geschieht, wenn bei fester Gürtung der Tunika das Gewand nicht freien Spielraum hat. In der That findet sich bei zahlreichen Togastatuen an der rechten Seite der Taille oberhalb des Gürtels ein sehr starker Bausch. Wenn es ferner heifst: *tum sinus iniciendus humero, cuius extremam oram reiecisse non dedecet,* so soll damit gesagt werden, dafs man nach Vollendung des Umwurfs der eigentlichen Toga den Saum des *sinus,* der jetzt noch formlos auf dem Rücken liegt, auf die rechte Schulter hinauf ziehen soll, wie das an den Togastatuen sichtbar ist. Für anständig wird es auch erklärt, die rechte Schulter einigermafsen freizulassen, eine Eigentümlichkeit, welche ebenfalls durch Monumente bestätigt wird. In den folgenden Worten: *operiri autem humerum cum toto iugulo non oportet: alioqui*

amictus fiet angustus et dignitatem, quae est in latitudine pectoris, perdet ist wieder von der rechten Schulter die Rede, da die linke bereits vollständig angekleidet ist. Den hier bezeichneten geschmacklosen *amictus* veranschaulicht Abb. 1920 (nach Bouillon Vol. II pl. 33, sog. Augustus). Bei der Toga sollen eben die Gewandmassen auf die linke Seite fallen, während die rechte möglichst frei bleibt; bedeckt nun der Saum des Sinus die ganze Schulter, so wird er notwendig auch den rechten Arm völlig einschliefsen. Endlich folgt mit den Worten: *sinistrum bracchium eo usque allevandum est, ut quasi normalem illum angulum* (= den rechten Winkel) *faciat* eine Vorschrift, welche von den Bildhauern zwar oft, aber nicht stets befolgt ist, wie denn auch die Tiberiusstatue den linken Arm tiefer sinken läfst. Es handelt sich hier aber speziell um die Haltung des Armes beim Reden. Die Schlufsworte: *super quod ora ex toga duplex aequaliter sedeat* erklären sich von selbst. Dafs unsre Toga dem entspricht, zeigt sich am besten, wenn man sich eines mit einem farbigen Saume versehenen Gewandes beim *amictus* bedient.

Nicht weniger lehrreich ist Tertullian. De pallio 5: *Prius etiam ad simplicem captatelam eius nullo taedio constat: adeo nec artifice opus est, qui pridie rugas ab exordio formet et inde deducat in tilias totumque contracti umbonis figmentum custodibus forcipibus assignet, dehinc diluculo tunica prius cingulo correpta — recognito rursus umbone et si quid exorbitavit reformato partem quidem de laevo promittat, ambitum vero eius, ex quo sinus nascitur, iam deficientibus tabulis retrahat a scapulis et exclusa dextera in laevam adhuc congerat cum alio pari tabulato in terga devoto atque ita hominem sarcina vestiat.* Da Tertullian den Vorzug des Palliums vor der Toga auseinandersetzen will, so beziehen sich die ersten Worte auf jenes; im folgenden ist von der Toga die Rede, und wir erfahren zunächst, dafs am Tage, ehe das Gewand gebraucht werden sollte, die Falten zurecht gelegt werden mufsten. Es geschah dies durch den Or. 2838 erwähnten *vestiplicus.* Sein Geschäft ist zuerst *formare rugas ab exordio,* d. h. die Bildung



1920 Statue des Augustus (?) in der Toga.

der Falten von demjenigen Punkte aus, mit dem die Toga auf die linke Schulter gelegt wird, und sodann *inde deducere in tilias.* Unter *tiliae,* einem Worte, welches zunächst Streifen von Lindenbast bedeutet, sind hier die langgezogenen Falten zu verstehen. Dafs von dem ersten Drittel der Toga, welches vor der linken Seite herabhängt, die Rede ist, geht aus der Erwähnung des *umbo* hervor, der gerade aus diesem Stücke gebildet wird. Weiter soll der *vestiplicus* das ganze Gebilde des faltenreichen *(= contracti) umbo* mit hütenden Zangen bestecken, welche natürlich beim Gebrauch der Toga wieder abgenommen werden. Es folgt nun am andern Morgen der *amictus* selbst. Zuerst soll die *tunica* gehörig gegürtet, dann der *umbo* nachgesehen und wenn etwas aus der gehörigen Lage gekommen ist, der Schaden repariert werden. Die darauf folgende erste Operation des Umwurfs ist an sich klar; im weiteren Verlauf bedeutet *tabulae* Falten, wie einige Zeilen später *tabulatum* Faltenlage oder Faltenmasse; demnach heifst *deficientibus tabulis* ohne Falten. Die Worte *retrahat a scapulis* gehen auf die Führung der Sinusnaht auf dem Rücken, wodurch sich dieselbe immer weiter von der Achsel entfernt, und durch *exclusa dextera* wird die Freilassung des rechten Armes bezeichnet. Alles Übrige bedarf keiner Erläuterung. Geht aus dieser Stelle hervor, eine wie grofse Sorgfalt man auf den *amictus* um die Wende des 2. und 3. Jahrh. verwandte, so wird uns Gleiches schon vom Hortensius erzählt durch Macrob. Saturn. III, 13, 4: *fuit enim vestitu ad munditiem curioso et, ut bene amictus iret, faciem in speculo quaerebat, ubi se intuens togam corpori sic applicabat, ut rugas non forte sed industria locatas artifex nodus (= umbo) astringeret et sinus ex composito defluens modum lateris ambiret. Is quondam cum incederet elaboratus ad speciem, collegae de iniuriis diem dixit, quod sibi in angustiis obvius offensu fortuito structuram togae destruxerat, et capitale putavit, quod in humero suo locum ruga mutasset.* Die unglückliche Falte mufs offenbar auf der linken Schulter gelegen haben.

Als Beweis für die Richtigkeit der von der Launitz'schen Toga mag noch angeführt werden, dafs unter Bezugnahme auf dieselbe eine Stelle des Horaz erklärt werden kann, was nach den andern Ansichten nicht möglich gewesen ist. Dieser Dichter verspottet in der vierten Epode den reichgewordenen Freigelassenen Sextus Mena, der sich in stutzerhafter Kleidung gefiel und sagt v. 7 ff.:

Videsne sacram metiente te viam
Cum bis trium ulnarum toga,
Ut ora vertat huc et huc euntium
Liberrima indignatio?

Während nun Porphyrion zur Stelle, Schol. Pers. V, v. 14 und Isidor. Orig. XIX, 24, 4 sagen, das Mafs einer normalen Toga sei 6 *ulnae* gewesen (1 *ulna* = 0,44 m; 6 *ulnae* = 2,64 m nach Hultsch) — eine wertlose, offenbar dieser Stelle entnommene Notiz —, haben die neueren Interpreten die fraglichen Worte zwar richtig als die Bezeichnung eines übermäfsig weiten Gewandes gefafst, aber nicht festgestellt, welche Dimension der Toga 2,64 m lang sein soll. Ich habe nun Philol. XXVIII, 116 ff. nachgewiesen, dafs hier an keine der auf Abb. 1919 angedeuteten Linien gedacht werden kann, sondern nur an den der von der Launitz'schen Toga eigentümlichen Sinusausschnitt. Damit ist jedoch nicht gesagt, dafs der Saum des *sinus* das gleiche Mafs haben mufste; der Sinusausschnitt durfte vielmehr länger sein, als dieser; er wurde dann beim Annähen an denjenigen Stellen, wo man gröfsere Gewandmassen wünschte, in Falten gelegt, und nur in dieser Weise können Falten, wie die an der Tiberiusstatue links vom linken Beine bemerkbaren, hervorgebracht worden sein. Diese weiten Togen wurden als *laxae* bezeichnet. Tib. II, 3, 82: *laxam quid iuvat esse togam?* Auch der übermäfsig herabfallende *sinus* wird so genannt: Ovid. Rem. am. 680: *nec toga sit laxo conspicienda sinu,* oder er heifst *effusus,* wie Tib. I, 6, 40: *et fuit effuso cui toga laxa sinu.* Schon Cicero (Cat. II, 10, 22) erwähnt diese weiten Togen mit den Worten *velis amictos, non togis.* Übrigens hielten sich auch enge Togen (*toga arta* Hor. Ep. I, 18, 30) im Gebrauche, und von Augustus berichtet Sueton 73: *togis neque restrictis neque fusis (usus est).* Cato von Utica trug eine *toga exigua* (Hor. Ep. I, 19, 13). Auch andere Ausschreitungen werden erwähnt. Sueton (Cal. 35) erzählt, Caligula habe einst beim Weggehen aus dem Theater auf den vorderen Zipfel der Toga getreten und sei gestürzt; woraus auf übermäfsige Länge desselben zu schliefsen ist. Martial. VII, 35 erwähnt einen Cinna, der die Toga hinten weit herabhangen liefs (vgl. Philol. XXVIII, 122), und bei Val. Max. VII, 8, 1 läfst Tuditanus seine Toga wie ein tragisches Gewand nachschleppen.

Der Periode, in welche diese Übertreibungen fallen, ging eine andere voraus, in der die Toga eng und der *sinus* klein war, ja letzterer fehlte ursprünglich ganz. Quintil. XI, 3, 137 sagt in dieser Beziehung: *Veteribus nulli sinus, perquam breves post illos fuerunt.* Leider können wir aus Mangel an ausreichenden Monumenten diesen Entwicklungsprocefs nicht mit gehöriger Sicherheit verfolgen, und müfsen uns daher auf folgende Bemerkungen beschränken. Die oben auf S. 512 Abb. 553 abgebildete etruskische Bronzestatue, welche unter dem Namen *l'arringatore* bekannt ist, und die wir um so mehr anziehen dürfen, als im Altertum die Meinung verbreitet war, die Toga sei von den Etruskern zu den Römern gekommen (vgl. O. Müller, Etrusker I, 261), zeigt ein der vorauszusetzenden einfachen Form der Toga entsprechendes Gewand. Wir sehen an dieser Figur

den Zipfel des ersten von der linken Schulter herabhangenden Drittels, und die Führung des Gewandes vom linken Beine bis zur linken Hand zeigt deutlich den runden Schnitt desselben. Ein *sinus* ist nicht vorhanden, indessen ist die Fülle des Gewandes da, wo es sich von der rechten Hüfte zur linken Schulter hinaufzieht, so grofs, dafs sie einen sinusartigen Umschlag wohl gestattet haben würde. Dieser Umwurf ist mit der Beckerschen Toga — eine geringere Breite des Gewandes vorausgesetzt — sehr wohl herzustellen. Wenn aber Quintilian im Anschlufs an die eben angeführten Worte sagt: *itaque etiam gestu necesse est usos esse in principiis eos alio, quorum bracchium, sicut Graecorum, veste continebatur*, so mufs damit allerdings ein anderer Umwurf gemeint sein, und zwar ein solcher, wie er Aeschin. Tim. 25: καὶ οὕτως ἦσαν σώφρονες οἱ ἀρχαῖοι ἐκεῖνοι ῥήτορες, ὁ Περικλῆς καὶ ὁ Θεμιστοκλῆς καὶ ὁ Ἀριστείδης ὁ τὴν ἀνόμοιον ἔχων ἐπωνυμίαν Τιμάρχῳ τουτῳί, ὥστε ὃ νυνὶ πάντες ἐν ἔθει πράττομεν, τὸ τὴν χεῖρα ἔξω ἔχοντες λέγειν, τότε τοῦτο θρασύ τε ἐδόκει εἶναι καὶ εὐλαβοῦντο αὐτὸ πράττειν vorausgesetzt wird und wie ihn manche mit dem Pallium bekleidete Statuen zeigen (vgl. Abb. 1921 nach Becker, Augusteum N. CXVII). Es wurde bei diesem Umwurf das zweite Drittel des Gewandes von der linken zur rechten Schulter quer über den Nacken geführt, fiel dann auf der Vorderseite dicht am Halse fast senkrecht abwärts, so dafs es den rechten Arm einschlofs und wurde dann wieder über die linke Schulter geworfen. Dieser Umwurf der Toga mufs noch in Ciceros Jugend üblich gewesen sein, denn er sagt pro Cael. 5, 11: *nobis quidem olim annus erat unus ad cohibendum bracchium toga constitutus*. Der Zweck dieser Vorschrift war, dafs die jungen, noch im Stadium des *tirocinium* befindlichen Redner sich der lebhaften Gestikulation mit dem rechten Arme enthalten und sich an Ruhe gewöhnen sollten. Wahrscheinlich waren aber in der genannten Zeit bereits die von Quintilian erwähnten *perquam breves sinus* üblich, denn es läfst sich nicht annehmen, dafs die von Cicero Catil. II, 10, 22 getadelten weiten und gewifs schon mit dem *sinus* versehenen Togen sich unmittelbar aus der sinuslosen Toga entwickelt hätten. Jener kurze *sinus* wurde einfach durch Umschlagen des Gewandes hergestellt und beim *bracchium veste continere* wurde der Umschlag aufgegeben und zu diesem anderweitigen Zwecke verwandt. Alle diese Umwürfe lassen sich mit der ausgeschnittenen Toga nicht ausführen; es scheint daher, dafs es erst, als man gröfseren Wert auf einen schönen *amictus*, namentlich auf gutes Anschliefsen im Rücken und um die Taille, und einen reicheren *sinus* legte, üblich wurde der Toga den parabolischen Ausschnitt zu geben und den *sinus* anzunähen. Die Geschichte der Toga noch weiter zurückzuverfolgen, ist unthunlich; möglich ist es, dafs wir an der kleinen etruskischen Bronze (Abb. 1922, nach Rich, Illustr. Wörterbuch S. 630 Sp. links), welche einen sich ein Gewand umlegenden Mann darstellt, die älteste halbkreisförmige etruskische Toga zu erkennen haben, wie denn auf dem etruskischen Kameo (Abb. 1839) die Bekleidung des am weitesten rechts sitzenden Helden Adrastos, den ältesten und einfachsten Umwurf eines solchen Tuches darstellen würde.

1921 Mantelfigur.



1922

Die Toga wurde aus Wolle verfertigt; in älterer Zeit bediente man sich eines sehr dicken Stoffs (Suet. Aug. 82: *toga pinguis*. Cato von Utica trug eine *toga hirta*, nach Lucan. II, 386); bei steigendem Luxus aber wählte man immer feinere Stoffe (Diod. Exc. XXXVI Vol. II, 2 p. 152 Dind.: ἀκολούθως δὲ τούτοις οἱ νέοι κατὰ τὴν ἀγορὰν ἐφόρουν ἐσθῆτας διαφόρους μὲν ταῖς μαλακότητι, διαφανεῖς δὲ καὶ κατὰ τὴν λεπτότητα ταῖς γυναικείαις παρεμφερεῖς; Varro bei Non. p. 448, 30: *quam istorum vitreae togae ostentant tunicae clavos;* Ovid. A. am. III, 445: *nec toga decipiat filo tenuissima*). Martial. VIII, 28 zählt die verschiedenen Arten feiner Wolle, die zu Togen benutzt wurden, auf. Ob die Toga in der zum Gebrauch geeigneten Form vom Webstuhl kam, oder

ob die äufsere Rundung erst künstlich hergestellt wurde, ist unbekannt; hinsichtlich des Sinusausschnittes ist letzteres durch Quintilian bezeugt.

In ältester Zeit wurde die Toga ohne Unterschied von Männern und Frauen getragen (Non. p. 540, 31: *toga non solum viri, sed etiam feminae utebantur*: vgl. Serv. ad Verg. Aen. I, 282); in späterer Zeit aber trugen sie nur *meretrices* und bescholtene Frauen (Juven. II, 68: *est moecha Fabulla; damnatur, si vis, etiam Corfinia, talem non sumet damnata togam.* Martial. II, 39: *coccina famosae donas et ianthina moechae, vis dare quae meruit munera, mitte togam;* vgl. X, 52. Cic. Phil. II, 18, 44: *sumpsisti virilem, quam statim muliebrem togam reddidisti.* Horat. Sat. I, 2, 63: *quid interest in matrona, ancilla peccesne togata?)* Es versteht sich von selbst, dafs Weiber die Toga in der älteren Form ohne Sinus trugen. In dieser Form konnte die Toga auch ohne Tunika getragen werden, wie das aus alter Zeit ebenfalls berichtet wird (Gell. N. A. VII, 12, 3: *viri autem Romani primo quidem sine tunicis toga sola amicti fuerunt*). Cato von Utica, der in mancher Beziehung ein Sonderling war, behielt diese Sitte bei (Plut. Cat. min. 6: πολλάκις δ' ἀνυπόδητος καὶ ἀχίτων εἰς τὸ δημόσιον προήει; Ascon. ad Cic. pro Scauro p. 30, 9 Or.: *Cato praetor iudicium, quia aestate agebatur, sine tunica exercuit, campestri sub toga cinctus. In forum quoque sic descenderat iusque dicebat, idque reppererat ex vetere consuetudine, secundum quam et Romuli et Fabii statuae in Capitolio et in rostris Camilli fuerunt togatae sine tunicis).* Über die Familie der Cethegi, welche ebenfalls nicht die Tunika, sondern nur ein *cinctutum* genanntes Gewand unter der Toga trugen, vgl. Hor. A. P. 50; Lucan. II, 543; VI, 794; Sil. Ital. VIII, 587. Am längsten hielt sich aus nahe liegenden Gründen diese alte Sitte bei der Amtsbewerbung, ob aber allgemein bis zum Ende der Republik, ist zweifelhaft (Plut. Qu. Rom. 49 p. 276 C: διὰ τί τοὺς παραγέλλοντας ἄρχειν ἔθος ἦν ἐν ἱματίῳ τοῦτο ποιεῖν ἀχίτωνας; Ders. Coriol. 14: καὶ γὰρ ἔθος ἦν τοῖς μετιοῦσι τὴν ἀρχὴν παρακαλεῖν καὶ δεξιοῦσθαι τοὺς πολίτας ἐν ἱματίῳ κατιόντας εἰς τὴν ἀγορὰν ἄνευ χιτῶνος). Aber es widersprach doch der guten Sitte ohne Tunika zu gehen, zumal man zu Hause die Toga abzulegen pflegte. Liv. III, 26, 9 erzählt, dafs L. Quinctius Cincinnatus, als die Botschaft des Senats von seiner Ernennung zum Diktator an ihn gelangte, mit ländlicher Arbeit beschäftigt war und sich erst durch seine Gattin die Toga holen liefs. Von Milo sagt Cicero (pro Mil. 10, 28), er habe, von der Senatssitzung zurückkehrend, Schuhe und Kleidung gewechselt. Vollends galt es für unsauber die Toga Tag und Nacht auf dem Leibe zu haben. Bei Martial XI, 56, 6, wo von einem Armen die Rede ist, wird dessen *brevis atque eadem nocte dieque toga* erwähnt.

Die Toga war das Nationalgewand der Römer, das eigentliche Bürgerkleid, welches im öffentlichen Leben getragen wurde (Dio Cass. frgm. 145, 2: ἣν δὲ ἡ ἀστική, ᾗ κατ' ἀγορὰν χρώμεθα. Non. p. 406, 15: *toga — vestimentum, quo in foro amicimur).* Wer verbannt war, verlor das Recht die Toga zu tragen (Plin. Ep IV, 11, 3: *carent enim iure togae, quibus aqua et igni interdictum est),* und ebensowenig durfte ein Fremder sich derselben bedienen. Nach Sueton (Claud. 15) entstand unter Kaiser Claudius einst die Frage, ob ein der Peregrinität Angeklagter in der Toga oder im Pallium vor Gericht erscheinen müsse. Der Kaiser entschied, er habe bei der Anklage das Pallium, bei der Verteidigung die Toga anzulegen. Umgekehrt galt es als eines Römers unwürdig die Toga nicht zu tragen. Bei Livius (XXIX, 19, 11) wird es dem älteren Scipio zum Vorwurf gemacht, dafs er im Pallium und in griechischen Schuhen einherzugehen liebte. Cicero tadelt den Verres (V, 33, 86) sehr ernstlich, dafs er als Proprätor zu Syrakus mit einem purpurnen Pallium und einer bis auf die Füfse herabgehenden Tunika sich habe sehen lassen und derselbe (pro Rab. Post. 9, 25) entschuldigt den Rabirius, der zu Alexandria das Pallium getragen hatte, mit der zwingenden Macht der Verhältnisse. Mit Recht konnten daher die Römer eine *gens togata* genannt werden, wie Sueton (Octav. 40) von Augustus erzählt: *Ac visa quondam pro contione pullatorum turba indignabundus et clamitans, En, ait, Romanos, rerum dominos gentemque togatam* (Verg. Aen. I, 282). *Negotium aedilibus dedit, ne quem posthac paterentur in foro circove nisi positis lacernis togatum consistere.* Schon aus dieser Stelle geht hervor und ist anderweitig bezeugt, dafs die Toga, wahrscheinlich wegen des beschwerlichen Umwurfs, in der Kaiserzeit allmählich aufser Gebrauch kam. Nach Martial. IV, 66, 3 trug man nur an den Iden und Kalenden, an denen öffentliche Opfer dargebracht wurden, die Toga, und Juvenal. III, 171 sagt sogar: *Pars magna Italiae est, si verum admittimus, in qua nemo togam sumit, nisi mortuus.* Indessen hielt sich ihr Gebrauch bei besonderen Gelegenheiten; so als Hofkleid, und mufste daher — wie es scheint — von allen zu Hofe Geladenen getragen werden. Als der nachmalige Kaiser Septimius Severus einst bei der kaiserlichen Tafel nicht in der Toga erschienen war, wurde ihm sofort aus der kaiserlichen Garderobe eine solche gereicht (Spart. Vit. Severi 1, 7). Hier liegt der Vergleich mit dem französischen Hofkleide nahe. Sodann legte man die Toga bei den Spielen in Gegenwart des Kaisers an (Suet. Octav. 40; Lamprid. Vit. Commodi 16, vgl. mit Dio Cass. LXXII, 21); endlich machten in diesem Gewande die Klienten ihren Gönnern die Besuche. Juven. I, 95: *nunc sportula primo limine parva sedet, turbae rapienda togatae.* Martial. III, 46, 1: *exigis a nobis operam sine fine*

togatam. Die Klienten klagen über die Kosten der Toga; s. Martial. X, 96, 11: *quattuor hic aestate togae pluresve teruntur;* IX, 101, 1: *denariis tribus invitas, et mane togatum observare iubes atria, Basse, tua* und v. 5: *trita quidem nobis togula est, vilisque putrisque: denariis tamen hanc non emo, Basse, tribus.* Der Preis der Toga wird sehr verschieden gewesen sein; bestimmte Angaben fehlen; vgl. indessen Martial. V, 19, 12 und IV, 26. Derselbe Dichter (XII, 18, 17) drückt seine Freude darüber aus, daſs er die Toga während seines Aufenthaltes in Spanien nicht zu tragen braucht. In der Zeit nach Constantin war die Toga für die Beamten gänzlich abgekommen; dieselben trugen die Paenula (Cod. Theod. XIV, 10, 1 § 1) oder die Chlamys (S. Chrysostomus I ad Corinth. 20; Cod. Theod. I, 15, 16); eine Ausnahme machten jedoch die Praefecti Urbis, welche die Toga beibehielten, da ihre Administration einen rein bürgerlichen Charakter trug. Vgl. Cassiod. Var. VI, 4: *per indictionem illam habitu te togatae dignitatis ornamus: ut indutus veste Romulea iura debeas affectare Romana.*

Die Toga des Bürgers war von weiſser Farbe. Martial (VIII, 28, 11) vergleicht sie überschwänglich mit der Lilie, dem Elfenbein, dem Schwan, der Taube und der Perle. Bewarb sich ein Bürger um ein Amt, so erschien er in besonders glänzendem Weiſs, der *toga candida* — τήβεννα λαμπρά Polyb. X, 4, 8 —, deren Glanz durch Bearbeitung mit einer besonderen Kreide hervorgebracht wurde. Daher spricht Persius (V, 177) von einer *cretata ambitio*. (vgl. Isidor. Orig. XIX, 24, 6: *toga candida eademque cretata, in qua ambiebant addita creta, quo candidior insigniorque esset*). Im Jahre 432 v. Chr. war diese Bearbeitung der Toga zum Zweck der Amtsbewerbung durch ein Plebiscit untersagt (Liv. IV, 25, 13); dasselbe ist jedoch nicht gehalten worden. Freigeborene Knaben trugen die *praetexta*, d. h. eine mit Purpur umsäumte Toga. (Vgl. Liv. XXXIV, 7, 2: *liberi nostri praetextis purpura togis utentur;* Cic. Accus. in Verr. I, 58, 151; Suet. de Gramm. 16.) Daher die Ausdrücke für Knabenalter *anni praetextae*, und für Knabe *praetextatus*. Wurde der junge Römer für mannbar erklärt, so wurde ihm die schlichte bürgerliche Toga ohne Purpursaum — *toga pura, virilis* — gegeben. Dies geschah meist nach Vollendung des 16. Lebensjahres (s. Marquardt, Privatleben S. 126 f.) und war mit einer entsprechenden Feierlichkeit verbunden. Die *toga pura* blieb dann die Kleidung aller römischen Bürger, welche nicht zu höheren Ehren aufstiegen; die höheren Beamten trugen als Amtskleid wieder die *praetexta*, und zwar die Konsuln, die Prätoren und die curulischen Aedilen nach Cic. post redit. in Sen. 5, 12; die Diktatoren nach Liv. Epit. XIX, wo erzählt wird, daſs der Diktator Claudius Glicia auch nach seiner Abdankung den Spielen in der *praetexta* beiwohnte, wonach ihm diese während seiner Amtsführung als Diktator — ein anderes Amt hatte er nicht bekleidet — zugestanden haben muſs (vgl. Sen. De clementia I, 12); der Magister equitum nach Dio Cass. XLII, 27; die Censoren nach Zonar. VII, 19: τῷ τῶν μειζόνων ἀρχῶν κόσμῳ πλὴν ῥαβδούχων ἐχρῶντο; vgl. Athen. XIV, 660 C. Daraus, daſs Cicero (Verr. V, 14, 36) unter den Auszeichnungen, die ihm durch die Ädilität zu teil würden, auch die *praetexta* nennt, folgt, daſs die Quästoren dieselbe nicht trugen; auch den plebejischen Ädilen und den Volkstribunen war sie versagt (Plut. Qu. Rom. 81 p. 283 B). Dahingegen war sie den Magistraten in den Kolonien und den Munizipien verstattet (Liv. XXXIV, 7, 2; Hor. Sermo I, 5, 36). Der gewesene curulische Magistrat durfte bei Volksfesten, vielleicht auch bei Darbringung von Opfern die *praetexta* wieder anlegen; für den ersten Fall vgl. die erwähnte Stelle des Livius (hinsichtlich des Diktators) und Cic. Philipp. II, 43, 110: *nescis heri quartum in circo diem ludorum Romanorum fuisse? te autem ipsum ad populum tulisse, ut quintus praeterea dies Caesari tribueretur? cur non sumus praetextati?* Für den zweiten Fall wird diese Befugnis geschlossen aus Plin. Nat. Hist. XXII, 6, worüber unten mehr. Beim Begräbnis erhielt die Leiche des gewesenen Magistrats die Tracht der höchsten von ihm bekleideten Magistratur; wer also die *praetexta* hatte tragen dürfen, wurde mit dieser verbrannt (Liv. XXXIV, 7, 2); eine Ausnahme machten die gewesenen Censoren, die allerdings im Amte nur die *praetexta* getragen hatten, jedoch in einem Ganzpurpurgewande bestattet wurden (Polyb. VI, 53, 7). Auch Priester trugen die *praetexta*, so der Flamen Dialis nach Liv. XXVII, 8, 8; die Pontifices und Tresviri epulones nach demselben XXXIII, 42; die Augurn nach Cic. pro Sestio 69, 144; die Quindecimviri (früher Decemviri) nach Liv XXVII, 37, 13. Indessen galt dies nur für die Ausübung des Amtes (vergl. Serv. ad Verg. Aen. VIII, 552). Interessant ist in dieser Beziehung das Protokoll der Arvalen bei Henzen p. CXCVI: *pro meridie fratres Arvales praetextas acceperunt et in tetrastylo convenerunt et subselliis consederunt — praetextati lucum adscenderunt — depositis praetextis cenatoria alba acceperunt.* Mitunter kam es vor, daſs einzelnen Personen als persönliche Auszeichnung die *praetexta* verliehen wurde, wenn sie dieselbe auch ihrem Range nach nicht beanspruchen konnten. So wurde im Jahre 102 einem Centurio wegen seiner im Cimbrischen Kriege bewiesenen Tapferkeit gestattet, in der *praetexta* zu opfern (Plin. Nat. Hist. XXII, 6, 11). Augustus verhieſs den Centurionen und Tribunen, nach Appian. B. Civ. V, 128, περιπορφύρους ἐσθῆτας καὶ βουλευτικὴν ἐν ταῖς πατρίσιν ἀξίωσιν, also jedem in seiner Heimat die *ornamenta decurionalia*. Dem Seianus, der nur Ritter war, bewilligte der Senat die *praetexta*, was auf die Verleihung der prätorischen Insignien zu

beziehen ist (Dio Cass. LVIII, 11), sowie einem Praefectus Vigilum quästorische und einem Praefectus praetorio prätorische Ehren, καὶ οὕτω καὶ συνθεᾶσθαι σφίσι καὶ ἱματίῳ περιπορφύρῳ ἐν ταῖς εὐκταίαις πανηγύρεσι χρῆσθαι (Dio Cass. LVIII, 12).

Dafs die *praetexta* von den Magistraten, welche als Spielgeber auftraten, getragen wurde, ist nach dem oben bemerkten selbstverständlich; nach dieser Analogie wurde dieselbe auch niederen Magistraten gestattet, welche sonst zu dieser Tracht nicht berechtigt waren, sobald sie als Spielgeber fungierten. Hier kommen aufser den Spielgebern in den Munizipien, wozu die Inschrift IRN. 5789 = CIL. IX, 4208 zu vergleichen ist, namentlich die magistri collegiorum in Betracht, über die Ascon. zu Cic. in Pison. p. 7 Orell. bemerkt, dafs sie die *ludi compitalicii* in der *praetexta* abhielten, und in der Kaiserzeit die *vicomagistri*, welchen nach Dio. Cass. LV, 8 aufser der *praetexta* auch zwei Liktoren während ihrer bezüglichen Funktion zugestanden waren. Wahrscheinlich trugen auch die Quästoren, seit sie in der Kaiserzeit Spiele zu geben hatten, bei dieser Gelegenheit die *praetexta*. Man hatte nämlich, vielleicht als eine Art Eintrittsgeld in den Senat, im Anfange der Kaiserzeit den Quästoren in einem nicht näher bekannten Umfange die Pflasterung der Strafsen auferlegt; an die Stelle dieser Last trat unter Claudius im Jahre 47 die Ausrichtung von Gladiatorenspielen, welche sich unter wechselnden Bestimmungen die Kaiserzeit hindurch gehalten haben (vgl. Suet. Claud. 24; Tac. Annal. XI, 22; XIII, 5 und im allgemeinen Mommsen, Staatsrecht II², 522). Bei Privatleichenspielen trug der Veranstalter, *dominus ludorum*, eine dunkelfarbige Toga mit Purpursaum (Fest. S. 237 M.). Dieses Gewand kommt nur bei dieser Gelegenheit vor.

Eine Toga von dunkler Farbe findet sich aber auch bei dem sog. *mutare vestem*, was von dem Einzelnen in persönlicher Gefahr, z. B. bei einer Anklage, von der Gesamtheit der Bürger in öffentlichen Kalamitäten vorgenommen wurde. Liv. VI, 20, 1 wird M. Manlius Capitolinus als Angeklagter *sordidatus* genannt; Cicero (post redit. in Sen. 5, 12) erzählt, eine grofse Menge von Patrioten sei *sordidata* zum Gabinius gekommen, um für ihn zu bitten und sagt an einer anderen Stelle (pro Sestio 12, 27), bei jener Veranlassung seien alle *sordidati* gewesen. In derselben Rede (14, 32) bedient er sich des Ausdrucks *squalebat civitas publico consilio veste mutata*. Man beachte jedoch wohl, dafs *sordes* und *squalor* nicht von absichtlicher Beschmutzung der Gewänder zu verstehen sind, sondern von der Farbe der *toga pulla*, und dafs diese nur von dem einfachen Bürger, welcher sonst die *toga pura* trug, angelegt wurde. Die Bevorrechteten, welche durch die *praetexta* ausgezeichnet waren, zeigten die Trauer dadurch, dafs sie statt der *praetexta* die einfache Toga bezw. an der Tunika die Abzeichen des niederen Ranges anlegten. Cicero (post redit. in Sen. 5, 12) erzählt, während die Senatoren auf gemeinschaftlichen Beschlufs die *vestis mutatio* vorgenommen hätten, sei Gabinius in der *praetexta* erschienen, welche von den Prätoren und Ädilen abgelegt worden sei, und bezeichnet auch diese Änderung der Tracht als *squalor*. Bei Dio Cass. LVI, 31 heifst es beim Tode des Augustus von den Senatoren: οἱ μὲν ἄλλοι τὴν ἱππάδα στολὴν ἐνδεδυκότες (die *tunica angusticlavia*), οἱ δ' ἄρχοντες (die Magistrate) τὴν βουλευτικὴν (die *tunica laticlavia*) πλὴν τῶν ἱματίων περιπορφύρων (also nicht die *praetexta*). In älterer Zeit scheint man die *vestis mutatio*, soweit sie die *toga praetexta* betrifft, einfach dadurch hergestellt zu haben, dafs man die Toga verkehrt umwarf, vgl. Senec. De ira I, 16, 5: *etsi perversa induenda magistratui vestis et convocanda classico contio est*. Dieses Verfahren war allerdings bei der jüngeren Form der Toga mit Sinusausschnitt nicht möglich.

Die Kaiser bedienten sich häufig der *praetexta*; als Vitellius seinen Einzug in Rom hielt, vertauschte er in der Nähe der Stadt das *paludamentum* mit der *praetexta* (Tac. Hist. II, 89); ebenso verfuhr Septimius Severus (Dio. Cass. LXXIV, 1). Einzelne Kaiser trugen die *praetexta* nur, wenn sie das Konsulat verwalteten, wie Severus Alexander (Vit. 40) und Elagabal (Vit. 15), oder wenn sie als Priester fungierten (Vit. Alex. 40), und wählten sonst das einfache weifse Gewand, wie das von Severus Alexander (Vit. 4) und Antonius Pius (Vit. 6) bezeugt ist.

Während bei der *praetexta* der Purpur nur am Saume erschien, war die *toga purpurea* ein Ganzpurpurgewand; es wurde jedoch schon frühzeitig Sitte, dasselbe mit reicher Goldstickerei zu versehen, woher der Name *toga picta* stammt. Wahrscheinlich war das Ganzpurpurgewand die Tracht der Könige gewesen. Nach der Überlieferung (Liv. I, 8) sollen diese freilich nur die *praetexta* getragen haben, indessen scheint es, dafs diese königliche Tracht nach der späteren konsularischen konstruiert ist. In republikanischer Zeit findet sich das Ganzpurpurgewand als regelmäfsige Beamtentracht nicht, sondern nur bei besonderen Anlässen, namentlich beim Triumph. Hier trug der Triumphator neben der *toga picta* auch ein goldgesticktes Unterkleid, die *tunica palmata*; indessen waren diese Gewänder wohl ebenso wie in der Kaiserzeit nicht Eigentum des Triumphators, sondern wurden aus dem Inventar des kapitolinischen Jupiter zu diesem Zwecke entnommen (Tertull. De corona 13; Vita Alex. 40; Gordiani 4). Seit jedoch die Kaiser den Triumph für sich reservierten, trugen nur sie den Triumphornat, während die sie begleitenden Offiziere in der *praetexta* erschienen, selbst wenn ihnen die Triumphalornamente verliehen waren. Als Kaiser Claudius über Britannien

triumphierte, folgten ihm die Offiziere zu Fufs und in der *praetexta*, nur Cassius Frugi, welchem die Triumphalornamente zweimal verliehen worden waren, ritt in der *tunica palmata* auf einem *equus phaleratus;* die *toga picta* aber blieb ihm versagt (Suet. Claud. 17). Die Triumphaltracht wurde schon in republikanischer Zeit auf den Stadtprätor übertragen, wenn er bei den *ludi Apollinares* den Götterwagen in den *circus* führte *(tensas ducere)*. Nach Livius (V, 41, 2) sollen die ehemaligen curulischen Magistrate in der fraglichen Tracht, *quae augustissima vestis est tensas ducentibus triumphantibusve*, beim Einfall der Gallier den Tod erwartet haben (vgl. ferner Juven. X, 36 ff; XI, 191 ff.). Ob diese Sitte zur Zeit der Republik auch bei den *ludi Romani* herrschte, bei denen der Konsul den Vorsitz zu führen hatte, ist nicht völlig gewifs. In der Kaiserzeit dagegen trugen sämtliche Magistrate, sobald sie als Spielgeber auftraten, das Ganzpurpurgewand. Dies ist abzuleiten aus der Verfügung des Augustus (Dio Cass. XLIX, 16): τὴν ἐσθῆτα τὴν ἁλουργῆ μηδένα ἄλλον ἔξω τῶν βουλευτῶν τῶν ἐν ταῖς ἀρχαῖς ὄντων ἐνδύεσθαι· ἤδη γάρ τινες τῶν τυχόντων αὐτῇ ἐχρῶντο (vgl. Suet. Jul. 43 und Mommsen, Staatsrecht I², 398 Anm. 2). Namentlich wurde das bei den jetzt aufkommenden konsularischen Spielen üblich, welche wirklich auf Kosten der Konsuln gegeben wurden (vgl. Marquardt, Staatsverw. III, 466 und Mommsen CIL, I S. 382); noch Symmachus Ep. VI, 40 erzählt, dafs einst bei solchem Anlafs die Pferde flüchtig geworden seien, so dafs der consul suffectus *palmata amictus et consulari insignis ornatu* mit gebrochenem Beine weggetragen werden mufste. Dafs auch bei einzelnen Opfern die betreffenden Magistrate die Triumphaltracht trugen, bezeugt Appian (B. civ. I, 54), nach dem der Prätor urbanus Asellio so gekleidet ein Opfer am Kastortempel darbrachte; für Cäsar wurde als Auszeichnung beschlossen, dafs er stets im Triumphalgewande opfern sollte (Appian l. l. II, 106). In der Kaiserzeit, jedenfalls schon in der Mitte des zweiten Jahrhunderts (vgl. Mommsen, Staatsr. I², 399 Anm. 4) entstand die Sitte, dafs der Konsul beim Amtsantritt von seiner Wohnung in triumphähnlichem Zuge sich auf das Kapitol begab, wobei dann selbstverständlich die *toga picta* und die *tunica palmata* nicht fehlten (vgl. Herod. I, 16). Diese Sitte hielt sich, solange überhaupt das Konsulat bestand (vgl. Cassiod. Var. VI, 1). Indessen war die *toga picta* durchaus nicht gewöhnliche Amtstracht der Konsuln. Auch die Kaiser trugen das Triumphalgewand nur bei feierlichen Gelegenheiten. Cäsar wurde kurz vor seinem Tode gestattet, dasselbe überall und immer tragen zu dürfen (Dio Cass. XLIV, 4, 6; Cic. De divin. I, 52, 119; II, 16, 37); Augustus und die späteren Kaiser sind hierauf nicht zurückgekommen und bedienten sich des Triumphalornates nur bei besonderen Gelegenheiten (Tac. Ann. XVII, 41; Dio Cass. LIII, 26; LIX, 7; LXIII, 4; LXIX, 10). Darstellungen dieser Tracht scheinen nicht vorhanden zu sein, dahingegen sind wir über eine ähnliche, später übliche, durch die sog. Konsulardiptychen — doppelte Elfenbeintäfelchen mit Reliefdarstellungen,



1923 Spätere Konsulartracht. (Zu Seite 1834.)

welche die antretenden Konsuln an die Kaiser und ihre Freunde verschenkten — ziemlich unterrichtet (vgl. Gori, Thesaurus diptychorum consularium et ecclesiasticorum, Florenz 1759; die neuere Litteratur s. bei Marquardt, Privatleben II, 546 Anm. 1). Auf diesen Tafeln ist häufig der Konsul dargestellt, wie er mit einem Tuche das Zeichen zum Anfang der Spiele gibt; ihre *vestis picta* gleicht aber keineswegs mehr der alten Toga und kann nur uneigentlich noch als solche bezeichnet werden. Sie hat die

Form eines Umschlagetuchs, das unter dem rechten Arme hervorkommend über die linke Schulter gelegt wird, den Rücken bedeckend zur rechten Hüfte hinabgeht und, von da quer über die Mitte des Leibes gezogen, von dem linken Arme aufgenommen wird, über welchen sein Ende frei herunterhängt. Vgl. Abb. 1923 (nach Gori Thesaurus vet. diptych. II, Taf. 13), das Porträt eines späteren Konsuls. Genauere Forschungen über diese Tracht sind noch Bedürfnis. Wenn Schriftsteller später Zeit, wie Claudian (De III. consul. Honorii 3; de IV. cons. Hon. 6; de VI. cons. Hon. 594) diese Tracht *cinctus Gabinus* nennen, so geschieht das irrtümlich, denn der *cinctus Gabinus* ist eine eigentümliche Art die Toga umzulegen, und, wie bereits hervorgehoben, kann das fragliche Triumphalgewand nicht mehr als Toga bezeichnet werden. Über denselben ist folgendes zu bemerken. Die Römer sollen in ältester Zeit, vor Ausbildung der in der Servianischen Heeresordnung beschriebenen Rüstung, in der Toga gekämpft haben (Fest. p. 77, p. 249 M; Serv. ad Verg. Aen. VII, 612). Da diese aber, in der Weise des gewöhnlichen Lebens getragen, die freie Bewegung der Gliedmassen hemmen mufste, so hätte man sich im Kriege einer eigentümlichen, durch das Gewand selbst hergestellten, Gürtung bedient, welche als *cinctus Gabinus* — ein Name, der nach Mommsen auf längere harte Kämpfe mit Gabii deutet — bezeichnet (Festus p. 225 M) und mehrfach beschrieben wird. Serv. ad Verg. Aen. VII, 612: *Gabinus cinctus est toga sic in tergum reiecta, ut una* (besser *ima*) *eius lacinia a tergo revocata hominem cingat.* Isid. Or. XIX, 24, 7: *cinctus Gabinus est, cum ita imponitur toga, ut togae lacinia, quae postsecus reicitur, attrahatur ad pectus* (vgl. Müller, Etrusker I p. 265). Aus Abb. 1924 (nach Bartoli, fragm. cod. Virgil. p. 127), welche den Anchises beim Zusammentreffen mit Aeneas in der Unterwelt darstellt, und dem oben über den Umwurf der Toga Gesagten ergibt sich, dafs man dasjenige Drittel derselben, welches sonst von der rechten Seite her vor der Taille vorbeigeführt und über die linke Schulter geworfen wurde, zu einem Gürtel zusammendrehte, hinten um die Taille zog und vorn wieder durchsteckte. Wenn Servius ad Verg. Aen. V, 755 berichtet, dabei habe man das Haupt mit einem Teile der Toga bedeckt, so ist das kaum glaublich, da durch die so entstehende Spannung des Gewandes der freie Gebrauch der Arme wesentlich beeinträchtigt werden mufste. Wie es sich nun mit der Richtigkeit dieser Nachrichten verhält, steht dahin; ebenso ist es zweifelhaft, ob die Ausdrücke *classis procincta* (Fest. p. 225 und 249 M) und *in procinctu* (Fest. p. 77 M; Serv. ad Verg. Aen. l. l.), welche sich so lange hielten, dafs noch in einer Verordnung aus dem Jahre 422 n. Chr. (Cod. Theod. VII, 8, 13) von den *milites ex procinctu redeuntes* die Rede ist, daher stammen. Sicher ist dagegen, dafs der *cinctus Gabinus* bei gottesdienstlichen Handlungen üblich war, und zwar nach Servius ad Verg. Aen. VII, 612 in folgenden Fällen: einmal bei Opfern, namentlich solchen, welche des Krieges wegen dargebracht wurden (Liv. V, 46, 2); sodann, wenn sich jemand, wie die Decier, für das Vaterland dem Tode weihte (Liv. VIII, 9, 9; X, 7, 3); ferner bei der feierlichen Öffnung des Janusbogens (Verg. Aen. VII, 611 ff.), bei den Ambarvalien (Lucan. Phars. I, 592 ff.) und endlich bei der Städtegründung (Verg. l. l. V, 755 mit Serv.). In diesen Fällen wird die Bedeckung des Hauptes mit dem Saume der Toga stattgefunden haben. Es ist jedoch zu bemerken, dafs sich Statuen von Opfernden finden (Mus. Borbon. VII Taf. 43, vgl. Mon. Ercol. Tom II de' bronzi tav. LXXIX; Clarac pl. 945, N. 2422; Mus. Pio-Clement. III, tav. 19; IV, tav. 45), deren Toga zwar das Haupt bedeckt, aber jeder Gürtung entbehrt. Die Alten nannten das *velato capite* (Cic. De domo 47, 124), und vom *cinctus Gabinus* mufs diese Sitte unterschieden werden. Vgl. oben Abb. 1304 S. 1108.


1924 Cinctus Gabinus.

Einige Male wird berichtet, dafs zum Winter aufser Tuniken auch Togen dem Heere zugeschickt werden (Liv. XXIX, 36; XLIV, 16); einmal wird spanischen Völkerschaften die Lieferung von Togen auferlegt (ebdas. XXIX, 3). Die Zahl dieser ist aber stets weit geringer als die der Tuniken; so kommen an den genannten Stellen 1200 Togen auf 12000 Tuniken, bezw. 6000 auf 30000; demnach können sie nicht viritim verteilt sein. Vielleicht trugen damals die Offiziere, um sich besser gegen die Kälte zu schützen, im Lager Togen; jedenfalls ist der Zweck nicht näher bekannt. In späterer Zeit erzählt Capitolinus Vit. Marci 27, dieser Kaiser habe nach seiner Ankunft in Brundisium selbst die Toga angelegt und den Soldaten ein gleiches befohlen; auch hätten letztere unter ihm nie das *sagum* getragen. Dabei handelt es sich aber wohl nur um eine ganz singuläre Mafsregel. Von einer regelmäfsigen Verwendung der Toga beim Militär findet sich keine Spur, daher ist auch bei Tacitus Hist. I, 38: *nec una cohors togata defendit nunc Galbam, sed detinet* nicht an den

Gebrauch der Toga zu denken, sondern *togata* nach Analogie von *cedant arma togae* (Cic. Off. I, 22, 77) im Sinne von friedlich, speziell ungepanzert zu fassen und auf das wohlbekannte Interimskostüm des Soldaten zu beziehen (vgl. meine Ausführung Philol. XL, p. 223).

Schliefslich ist noch folgende, bislang völlig unerklärte Erscheinung zu erwähnen. Man findet nämlich mehrfach an mit der Toga bekleideten Büsten vornehmer Römer, wie Abb. 1925 (nach Museo Capitolino II, 65 Massimino) zeigt, einen breiten Streifen, welcher von der linken Schulter in schräger Richtung nach rechts läuft, vor der Mitte der Brust endigt und mit einem Anhängsel, einer Quaste oder



1925 Kaiser Maximinus?



1926 Kaiser Philippus d. J.?

starken Franse versehen ist (vgl. Filippo giovane, Abb. 1926 nach Righetti I, 180; Büsten des Scipio Africanus maior, im Berliner Museum 334, des Brutus das. 339 und 1343, und des Elagabal das. 424). Beim Scipio fällt in der Mitte des Streifens noch ein ebenso breiter aber recht kurzer senkrecht herab. Der Streifen mufs aus mehreren Lagen Zeug bestanden haben, wenigstens sind an einer der Berliner Büsten deren fünf übereinander angedeutet. Durch eine besondere Art des Umwurfs der Toga kann der Streifen in keiner Weise gebildet sein. Nachrichten über diese Art, das Gewand auszuzeichnen, finden sich meines Wissens bei Schriftstellern nicht; jedenfalls hat man in dem fraglichen Streifen weder den *latus clavus* zu erkennen, welcher an der Tunika safs, noch die Beamtenbinde der späteren Kaiserzeit, welche auf der linken Schulter liegt und die Brust wie ein Ordensband umgibt, ebensowenig darf an die Konsularbinde auf den Diptychen gedacht werden. Demnach müssen wir uns für jetzt damit begnügen, zu konstatieren, dafs der Streifen bei Personen hohen und höchsten Ranges und zwar in Verbindung mit der Toga erscheint.

Andre römische Kleidungsstücke.

Das zweite männliche Kleidungsstück, über welches wir genauer unterrichtet sind, ist die Pänula (φαινόλης, ἐφεστρίς: Phot. s. v. φαινόλης); da dieselbe über der Tunika getragen wurde (Non. p. 537, 7: *paenula est vestis, quam supra tunicam accipimus),* gehörte sie in die Klasse der Obergewänder. Als solches diente sie zum Schutze gegen Regen, wie bei Juvenal V, 76 der Klient darüber klagt, dafs er unter Hagel und Regen um den Preis eines kümmerlichen Mittagsessens in der Pänula den Esquilin hinansteigen müsse (vgl. Varro Sat. Menipp. 571), und gegen Kälte, wie denn Severus Alexander (Vit. 27) bei kaltem Wetter die Pänula in Rom zu tragen gestattete (vgl. Horat. Ep. I, 11, 17 ff. und Martial. VI, 59). Ihr Gebrauch empfahl sich daher Leuten, welche ohne Rücksicht auf die Unbilden der Witterung sich in freier Luft aufzuhalten hatten, wie Maultiertreibern, Landleuten (Cic. pro Sest. 38, 42: *mulioniam paenulam adripuit, cum qua primum Romam ad comitia venerat, scil. rusticulus),* Senftenträgern (Senec. De benef. III, 28: *quo te paenulati isti in militum et quidem non vulgarem cultum subornati? quo, inquam, te isti efferunt?* Vgl. Martial. IX, 22, 9) und überhaupt

Sklaven (Plaut. Mostell. IV, 2, 74: *libertas paenula est tergo tuo).* Die höheren Stände bedienten sich der *paenula* besonders auf Reisen; so trug Milo (Cic. pro Mil. 20, 54), der bei seinem Zusammenstofs mit Clodius neben seiner Gemahlin auf einem Reisewagen safs, die *paenula*, und als Varro dem Cicero den Ep. ad Att. XIII, 33, 4 erwähnten Besuch abstattete, scheint er ebenso bekleidet gewesen zu sein. Als die Toga mehr und mehr abkam, wurde ihr Gebrauch allgemeiner. Zu Tacitus Zeit (Dial. 39) bedienten sich derselben schon die Advokaten vor Gericht, und Hadrian (Vit. 3) sah darin, dafs er in seiner Jugend als Volkstribun einst seine Pänula verloren hatte, ein Vorzeichen seiner späteren Erhöhung, wobei bemerkt wird, dafs die Kaiser sich dieser Tracht zu enthalten pflegten. Wenn Ulpian (Dig. XXXIV, 2, 23 § 2) die *paenula* als zu den *communia*, d. h. den beiden Geschlechtern gemeinschaftlichen Dingen, gehörig bezeichnet, so stimmt damit, dafs Severus Alexander (Vit. 27) den Frauen den Gebrauch derselben nur auf Reisen gestattete. Besonders aber war die *paenula* beim Militär üblich. Als Caesar einst in Spanien sich den Fufs verrenkt hatte (Senec., De benef. 5, 24), legte ihm ein Soldat seine *paenula* unter, und als Nero zum Tode verwundet war, drückte ein Centurio die Pänula auf die Wunde (Suet. Nero 49), auch unter Septimius Severus finden wir sie bei Tertull. De corona 1 erwähnt. Um ihrem Zwecke zu genügen, mufste sie aus starkem Stoffe verfertigt werden (Acro zu Horat. Ep I, 11, 18: *spissa et crassa est),* wie denn auch einmal geäufsert wird, sie sei gegen Schläge ein guter Schutz (Plaut. Mostell. IV, 2, 74). In der That erfahren wir, dafs sie aus Leder (Martial. XIV, 130: *paenula scortea*) oder aus einem starken, auf einer Seite haarigen, Wollstoffe, den man *gausape* nannte (Martial. XIV, 145: *paenula gausapina*) hergestellt wurde. Da einige Male die *paenula* einfach als *Canusina* bezeichnet wird (Martial. XIV, 127. 129; dafs unter *Canusina* die Pänula zu verstehen ist, folgt aus der Vergleichung von Martial. IX, 22, 9 mit Senec. De benef. 3, 28), so ist auf die Verwendung von Canusiner Wolle zu schliessen. Selbstverständlich war die Farbe der *paenula* eine dunkle (Martial. XIV, 127. 129).

Über die Form dieses Gewandes bieten die Schriftsteller nur wenig. Wenn Pomponius bei Non. p. 537, 8 sagt: *paenulam in caput induce, ne te noscat,* so darf daraus geschlossen werden, dafs dasselbe mit einer Kapuze versehen war. Aus Suet. Galb. 6: *postridie cum ad legiones venit, sollemni forte spectaculo plaudentes inhibuit data tessera, ut manus paenula continerent,* sowie aus Herod. VII, 11, 3: τῆς δὲ συγκλήτου ἀνὴρ — Γαλλικανὸς ὄνομα — καὶ ἕτερος — Μαικήνας καλούμενος, οὐδέν τι προσδοκῶντας τοὺς στρατιώτας, ἔχοντας δὲ τὰς χεῖρας ὑποκαθειμένας ταῖς ἐφεστρίσι, παίουσι πληγαῖς κατακαρδίοις ξίφεσιν οἷς ἐπεφέροντο ὑποκολπίοις folgt, dafs das Gewand vorn freien Spielraum haben mufste, um das Unterstecken der Hände zu ermöglichen. Darauf wird es sich auch beziehen, dafs Cicero (pro Mil. 20, 54) den Milo ›*paenula irretitus*‹ nennt. Aus Cicero Att. XIII, 33, 4: *De Varrone loquebamur; lupus in fabula. Venit enim ad me, et quidem id temporis, ut retinendus esset. Sed ego ita egi, ut non scinderem paenulam* darf jedoch keineswegs mit Marquardt Privatl. II, 548 Anm. 9 geschlossen werden, dafs die Pänula dem Gaste aufgeknöpft werden mufste; *paenulam scindere* ist vielmehr als eine Wendung für ›zum Bleiben nötigen‹ anzusehen; wie die an derselben Stelle folgenden Worte: *horum ego vix attigi paenulam: tamen remanserunt* nur bedeuten, dafs an die betreffenden Personen keinerlei Aufforderung zum Bleiben gerichtet wurde. Diesen wenigen Andeutungen der Schriftsteller entspricht ein Gewand, welches sich mehrfach auf den Sepulcralmonumenten römischer Krieger findet und das unbedenklich hier herangezogen werden darf, da die Pänula auch beim Militär üblich war. Die wesentlichen Kennzeichen dieses Gewandes sind folgende: 1. dasselbe ist vor der Brust geschlossen, so dafs es über den Kopf gezogen werden mufs; 2. vor dem Körper hangen zwei breite, nach unten schmaler werdende Gewandstreifen mehr oder weniger tief herab und 3. scheint das Gewand meistens im Nacken mit einer Kapuze (= *cucullus*) versehen zu sein, worauf vorn ein starker Wulst am Halse hindeutet. Im einzelnen wechselt natürlich der Schnitt, und es können vier verschiedene Formen unterschieden werden. Für die erste beziehen wir uns auf den Grabstein des C. Largennius, Abb. 1927 (nach Jahrbb. des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande LXVI Taf. 2), auf welchem neben dem auf den *cucullus* deutenden Wulst die Geschlossenheit des Gewandes und die beiden bis auf die Taille herabhangenden Zipfel zu beachten sind; der Rest des Gewandes ist über die Schulter geschlagen und hinter dem Körper deutlich zu erkennen. Auf einigen andern Steinen dieses Typus sind die Zipfel länger (vgl. Becker, Grabschrift eines römischen Panzerreiteroffiziers Taf. II, 3; Lindenschmit, Die Altertümer unserer heidnischen Vorzeit I, 8, 6, 1 und 2). Die zweite Form der *paenula* erscheint auf einigen Grabsteinen (Philol. XL p. 229; p. 238 n. 8 und p. 242 n. 13), sowie etliche Male auf der Trajanssäule, der unsre Abb. 1928 auf S. 1839 (nach Fröhner, La Colonne Trajane n. 25 zu p. 100, gemeint ist die links am rechten Ende des Schiffes stehende Person, hinter ihr befindet sich ein Turm), entnommen ist. Auch hier fehlt der Wulst am Halse nicht; die beiden Zipfel bilden jedoch ein Ganzes, so dafs das Gewand vorn völlig geschlossen ist, unten spitz zuläuft und nicht zurückgeschlagen werden kann. Die Arme sind durch wahrscheinlich angenähte Gewand-

stücke wie durch Ärmel bedeckt. Der Unterschied der Gewänder dieser Klasse besteht in der Länge des Vorderstücks. Ebenfalls auf der Trajanssäule findet sich die dritte Form, welche unsre Abb. 1929 auf S. 1839 (nach Fröhner, La Colonne Trajane n. 89 zu p. 106, kleine Ausgabe, gemeint ist rechts der Kaiser, an den sich die dacischen Gesandten wenden), darstellt. Dieselbe deutet wie die früheren auf den *cucullus*, das Gewand besteht jedoch bis auf die Mitte der Brust nicht aus einem Stücke, sondern aus zwei zusammengenähten oder geknöpften Hälften, die dann unter einem stumpfen Winkel auseinander laufen und über die Unterarme fallen, so daſs die Tunika unten gänzlich frei bleibt. Der vierten Form endlich (vgl. Abb. 1930 auf S. 1838, nach Clarac, Musée de sculpt. pl. 148 n. 319) fehlt der *cucullus*; zwei breite Gewandstücke laufen von beiden Schultern aus, werden nach unten zu schmaler und reichen bis auf die Kniee; mitten vor der Brust sind dieselben eine Strecke durch Haken oder Knöpfe verbunden, während sie oben und unten die Tunika erkennen lassen. Die Arme sind durch besonders angesetzte Gewandstücke bedeckt. Die Seitenansicht der Pänula erscheint auf einer im Apparat des Archäologischen Instituts zu Rom (Magazzino Barberini 1870 p. 16) vorhandenen Zeichnung. Dieselbe stellt einen auf der Kline liegenden Mann dar, vor dem *en profil* (nach rechts) ein mit *paenula, tunica* und den *caligae* bekleideter Soldat sitzt; der rechte Oberarm ist von der Pänula bedeckt, im Nacken ist deutlich der sackartige *cucullus* erkennbar. Es ist möglich, daſs in der einen oder andern dieser Formen der Pänula eins der nachstehend genannten Gewänder zu erkennen ist, jedoch läſst sich darüber mit Sicherheit nichts bestimmen.

Zu den Obergewändern gehörte ferner die Lacerna (oder *lacernae*), welche jedoch bildlich noch nicht nachgewiesen ist; wir sind daher in betreff ihrer Form auf das angewiesen, was sich aus den schriftlichen Quellen entnehmen läſst. Sie war ein langherabwallendes Gewand (Sulpic. Sever. Dial. I, 14: *haec ut fluentem texat lacernam)* und muſs mit der Chlamys Ähnlichkeit gehabt haben; wenigstens gebraucht Velleius Paterculus II, 70 den Ausdruck *lacerna*, während Plutarch im Brutus 43 bei Erzählung desselben Ereignisses von χλαμύδες spricht. Sie ruhte wesentlich auf der Schulter, so daſs man mit derselben zucken muſste, um sie nicht zu verlieren (Juven. I, 26: *Tyrias humero revocante lacernas*, vgl. Martial. VI, 59, 5), wird jedoch vielleicht an irgend einer Stelle durch eine Spange gehalten sein (wenn Schol. Pers, I, 54 und Isid. Orig. XIX, 24, 14 statt *pallium fimbriatum* mit Recht *p. fibulatum* geschrieben ist, so würde das auch bezeugt sein). Sie war ein leichtes (Martial. a. a. O.: *lacernae, tollere de scapulis quas levis aura potest)*, dünnes, ja durchsichtiges



1927 Grabstein eines Legionärs. (Zu Seite 1836.)

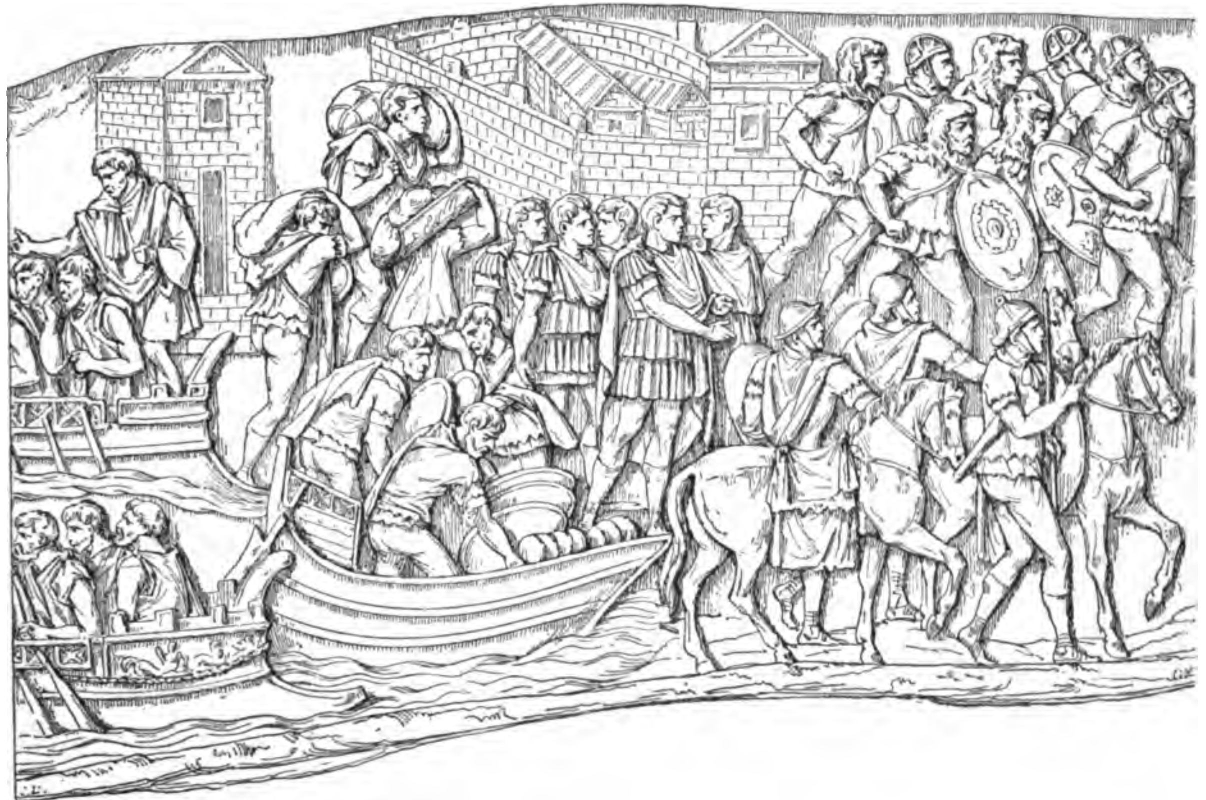
(Ammian. Marcell. XIV, 6, 9) und elegantes (Eucher. Anthol. Lat. p. 390, 5 Riese: *nobilis purpura*) Kleidungsstück, welches man im Sommer trug (Juven. I, 26) und in dem einen im Winter fror (August. Sermon. 161, § 10: *si per hiemem illi dicat: in lacerna te amo, eligit tremere quam displicere).* Mit der Verwendung als Staatskleid stimmt es, dafs es im besten Purpur gefärbt wurde (Juven. I, 26; Martial. II, 29, 3; VIII, 10; IX, 22, 13 wird die dunkelrote tyrische, II, 57 die violette Färbung erwähnt, worüber zu vgl. Marquardt, Privatleben S. 491); aber auch andre Farben kommen vor (Martial. II, 46, 1; XIV, 131); die feinste Farbe scheint jedoch weifs gewesen zu sein (Martial. IV, 2; XIV, 137). Aufser diesem Gebrauch als elegantes Gewand ist aber noch ein andrer bezeugt: man trug sie als Schutzkleid gegen den Regen, und diese Verwendung mufs sehr weit verbreitet gewesen sein, da in Rom, wenn ein wolkiger Untergang der Plejaden einen regnerischen Winter erwarten liefs, sofort der Preis der Lacernen in die Höhe ging (Plin. Nat. Hist. XVIII, 225). Da man sich zum Schutze gegen plötzlichen Regen die Lacerna durch einen Sklaven nachtragen liefs (Martial. XII, 26, 10), so wird man sie in solchem Falle über die Toga angelegt haben. Dies ist auch vielfach bezeugt (Martial. II, 29, 3; VIII, 28, 21; XIV. 137; Juven. IX, 28; Sueton. Aug. 40). Die zu diesem Zwecke gebrauchte Lacerna war aus dickerem Stoffe verfertigt (Juven. IV, 25: *pinguis;* Martial. VIII, 58: *crassae*) und hatte wahrscheinlich eine Kapuze, welche man über den Kopf ziehen konnte, wie denn auch einmal (Schol. Pers. I, 54) die Lacerna mit dem *birrus* (s. unten) identifiziert und auch sonst die Bedeckung des Hauptes mit der Lacerna erwähnt wird (Horat. Sat. II, 7, 55). Die Farbe war dann naturgemäfs eine dunkle (Martial. IV, 2: *nigra;* I, 96, 4: *tristes;* Suet. Aug. 40: *pullae).*



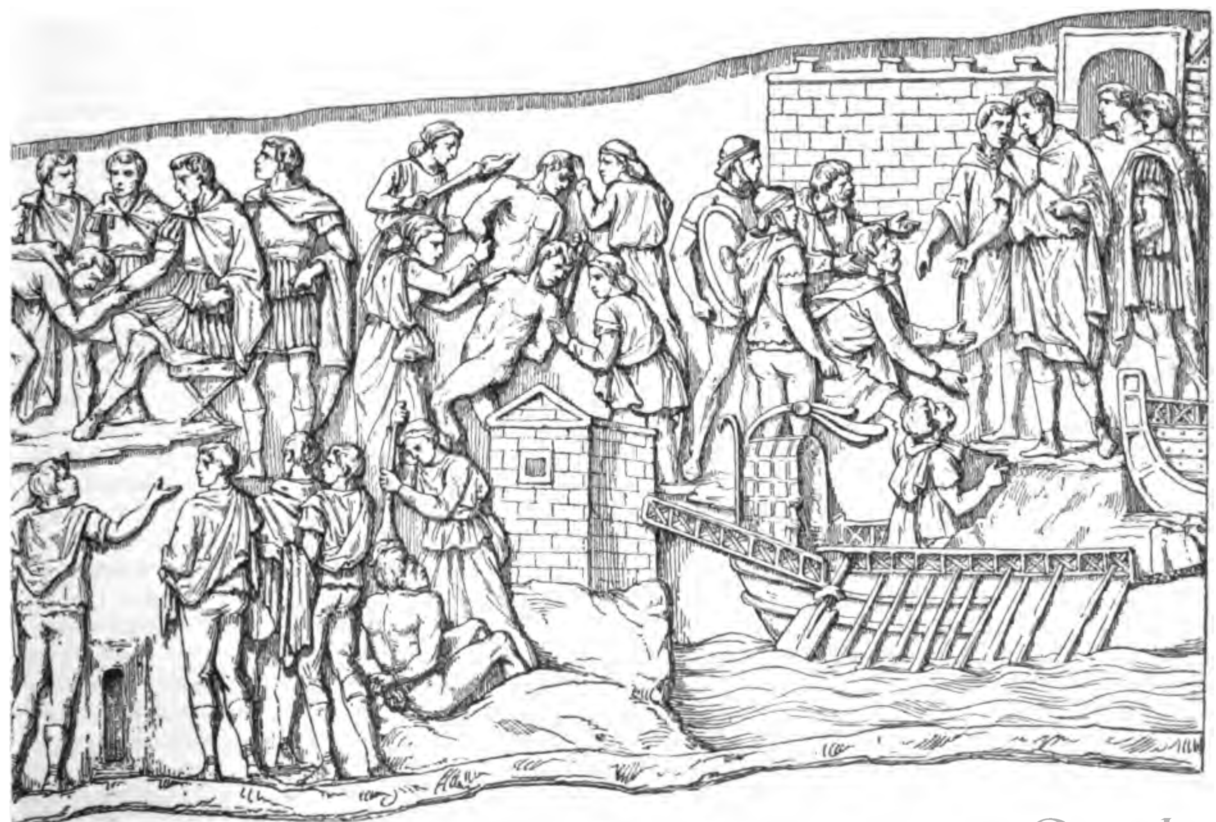
1930 Römischer Centurio. (Zu Seite 1837.)

Die Lacerna war zu Ciceros Zeit für einen vornehmen Römer nicht anständig; wenigstens wirft dieser (Phil. II, 30, 76) dem Antonius vor, dafs er bei seiner Bewerbung um das Konsulat als *magister equitum* in Gallien in der Lacerna umhergereist war. Augustus erstaunte, als er in der Volksversammlung die Römer meist in dunkeln Lacernen sah und verbot den Gebrauch derselben auf dem Forum und im Circus (Suet. Aug. 40). Doch wurde dies Verbot nicht gehalten, denn später war es durchaus anständig in der Lacerna den Spielen zuzuschauen (Martial. IV, 2; XIV, 131; 137); indessen legten die Zuschauer dieselbe ab, wenn sie vornehmen Personen ihre Ehrfurcht bezeugen wollten (Suet. Claud. 6). Wenn nun auch zu Juvenals Zeit Advokaten die Lacerna trugen, sie freilich beim Beginn der Verhandlungen ablegten (Juven. XVI, 45), so wird doch noch unter Hadrian der Gebrauch derselben für Senatoren an einem Festtage getadelt (Gell. Noct. Att. XIII, 21). Dichter geben die Lacerna auch Kriegshelden (Prop III, 12, 17; IV, 3, 18; Ovid. Fast. II, 745; Corn. Gall. Eleg. v. 49, Wernsd. Poet. Lat. min. III p. 190), indessen mag das wohl nur ein gewählter Ausdruck für *paludamentum* sein; und wenn Vell. Paterc. II, 70 den Cassius in der Lacerna sterben und II, 80 den Octavian in demselben Gewande ins Lager des Lepidus gehen und dort einen Adler nehmen läfst, so ist das vielleicht auf Rechnung seines Stils zu setzen, wie denn auch Plutarch dem Cassius die Chlamys gibt, oder man müfste annehmen, dafs eine im Schnitt etwas abweichende Form des *paludamentum lacerna* genannt sei. Der Scholiast zum Persius I, 54 und Isidor XIX, 24, 14 vindicieren beide die Lacerna dem Militär.

Über die Form des Birrus, der Laena und Abolla sind wir nicht unterrichtet, indessen scheinen sie alle eine Art Chlamys oder *sagum* (s. über dies den Artikel ›Waffen‹), ein weiter, mit einer Spange



1928 Von der Trajanssäule. (Zu Seite 1836.)



1929 Von der Trajanssäule. (Zu Seite 1837.)

zusammengehaltener Umwurf, gewesen zu sein. Der βίρρος wird im Edikt des Diocletian CIL III, 2 p. 836 geradezu mit dem *sagum Gallicum* zusammengestellt (über dieses ist zu vergl. Hettner in Picks Monatsschrift f. d. Gesch. Westdeutschlands VII (1881), 4—10), und die *saga Atrebatica* bei Treb. Poll. Gall. duo 6 sind identisch mit den *birri ab Atrebatis petiti* bei Vopisc. Carin. 20. Der Name ist von der roten Farbe abgeleitet, welche überhaupt in Gallien beliebt war (Martial. XIV, 129), wie denn nach Festus p. 31, 6 *burrus* ein altes Wort für *rufus* war. Dieser Umwurf war von grobem Stoff (Eucher. Anthol. Lat. 390, 5 Riese: *horribilis burra* und Sulpic. Sev. Dial. I, 14: *byrrus rigens*) und hatte eine Kapuze (Schol. Juven. VIII, 145: *cucullo, de byrro Gallico scilicet;* Cod. Theod. XIV, 10, 1: *servos — aut byrris uti permittimus aut cucullis*). Die Laena wurde aus einem langhaarigen Wollstoffe verfertigt (Strabo IV, 196: ἡ δὲ ἐρέα τραχεῖα μὲν ἀκρόμαλλος — vielleicht μακρόμαλλος — δέ, ἀφ' ἧς τοὺς δασεῖς σάγους ἐξυφαίνουσιν, οὓς λαίνας καλοῦσιν; vergl. Martial. XIV, 136). Sie war mit einer Spange versehen (Serv. zu Verg. Aen. IV, 262: *veteri enim religione pontificum praecipiebatur inaugurato flamini, vestem, quae laena dicebatur, a flaminica texi oportere* verglichen mit Fest. p. 113, 15: *infibulati sacrificabant flamines propter usum aeris antiquissimum aereis fibulis*). Dafs sich der *flamen carmentalis* beim Opfern der *laena* bediente, lehrt Cicero Brut. 14, 56; nach Persius I, 32 wurde sie von reichen Leuten beim Gastmahle getragen, aber bei Juvenal V, 130 trägt sie bei gleicher Gelegenheit auch der arme Klient. Indessen erscheint sie an anderen Stellen als ein Überwurf, der nur auf der Strafse getragen und beim Gastmahle abgelegt wird (Juven. III, 283; Martial. VIII, 59, 10), wie denn Nonius p. 541, 6 geradezu sagt: *vestimentum militare, quod supra omnia vestimenta sumitur* und es vom *flamen* bei Cicero a. a. O. heifst: *laena amictus.* Bei Dichtern wird sie als Kleidung der Helden erwähnt (Verg. Aen. IV, 262, Aeneas; Sil. Ital. XV, 429, Hannibal). Über Purpurfärbung vgl. Vergil. a. a. O.; Pers. I, 32; Juven. III, 283. Die Abolla endlich ist ein ausländisches Gewand, wie sie auch nach dem Zollgesetz für die Colonia Julia Zarai in Mauretania Caesariensis (CIL VIII, 4508, 12) mit einem Zoll belegt ist. Sie kommt in mannigfachem Gebrauche vor: zunächst beim Mahle, denn a. a. O. heifst sie *abolla cenatoria* und Martial. VIII, 48 scheint der Gast in der Toga zu seinem Wirte gegangen zu sein und dort vor dem Mahle statt dieser die *abolla* angelegt zu haben. Sodann trug unter Caligula König Ptolemaeus eine purpurne *abolla* bei den Spielen (Suet. Calig. 35); bei Juvenal (IV, 75) hat sie ein Rechtsgelehrter und bei Martial (IV, 53, 5) ein cynischer Philosoph, und zwar ein Exemplar, das ursprünglich weifs gewesen, aber vor Alter gelb geworden ist. Auch für das Militär ist ihr Gebrauch bezeugt (Non. p. 538, 16; *abolla vestis militaris,* vgl. Varro Sat. Men. 223). Hieraus folgt, dafs es feinere und gröbere Abollen gegeben haben mufs, und dafs die Erklärung bei Servius zu Verg. Aen. V, 421: *duplicem amictum, i. e. abollam, quae duplex est sicut chlamys* nicht allgemein pafst. Die feineren wurden kostbar gefärbt (*purpurea* Suet. Calig. 35; *Tyria* und *saturatas murice* Martial. VIII, 48).

Nicht ein Überwurf, sondern ein *indumentum* scheint die *synthesis* gewesen zu sein, wenigstens entspricht den Worten Suet. Nero 51: *ut — plerumque synthesinam indutus — prodierit in publicum sine cinctu et discalceatus* bei Dio Cass. LXIII, 13: χιτώνιόν τε ἐνδεδυκὼς ἀνθινον. Sie wurde besonders an den Saturnalien anstatt der Toga getragen (Martial. XIV, 1, 141), aufserdem bei Mahlzeiten (Acta fratr. Arval. CIL VI, 2068, 7: *ibique in tetrastylum desciderunt* (sic) *ibique in triclinio discumbentes cum sintesibus epulati sunt.* Ibid. 2067 ad ann. 219 v. 7: *depositis praetextis cenatoria alba acceperunt et in tetrastylo epulati sunt* (vgl. die *vestimenta cubitoria* bei Petron. 30). Auffallend ist, dafs bei Martial V, 79 Zoilus die Synthesis bei einer Mahlzeit mehrfach wechselt »*sudor inhaereret madida ne veste retentus et laxam tenuis laederet aura cutem*«. Man scheint überhaupt immer eine ganze Garnitur von diesem Kleidungsstücke besessen zu haben (Martial. II, 46, 4: *sic micat innumeris arcula synthesibus*), und da auch sonst *synthesis* eine Anzahl von gleichartigen Gegenständen bedeutet (Stat. Silv. IV, 9, 44; Martial. IV, 46, 15; Dig. XXXIV, 2, 38 § 1), so scheint der Name des Gewandes ebendaher zu stammen. Die Farbe desselben war verschieden (*alba* CIL VI, 2067 ad ann. 219, 7; *prasina* Martial. X, 29, 4; *Tyria* Petron. 30; bunt Martial. II, 46, 4). Schliefslich ist zu bemerken, dafs die *synthesis* auch von Frauen getragen wurde, jedoch wohl kaum von ehrbaren (Martial. X, 29, 3: *et quam donabas* — scil. *dominae — dictis a Marte Kalendis, de nostra prasina est synthesis emta toga*).

Wenden wir uns nun zu den Hauptstücken der weiblichen Kleidung, so sehen wir von der näheren Erörterung der Unterkleidung, welche aus der Busenbinde (Terent. Eun. II, 3, 22: *virginum nostrarum, quas matres student demissis umeris esse, vincto pectore, ut gracilae sient*) und der Tunika bestand, ab, und werden uns eingehender lediglich mit der *stola* und *palla* beschäftigen Wir bemerken nur, dafs die Busenbinde *fascia* (Ovid. A. am. III, 274: *angustum circa fascia pectus eat.* Prop. V, 9, 49; Martial. XI, 104; XIV, 134; vgl. oben S. 366 und Abb. 393) hiefs, und die *Tunica subucula* (Varro L. L. V, 131: *indutui alterum, quod subtus, a quo subucula.* Ders. bei Non. p. 542, 22), *interula* (bei Apul. Metam. VIII, 9 schläft ein Mädchen in der *interula*) oder einfach *tunica* (Martial. III, 3, 4 empfiehlt einem Weibe in der Tunika zu baden, und

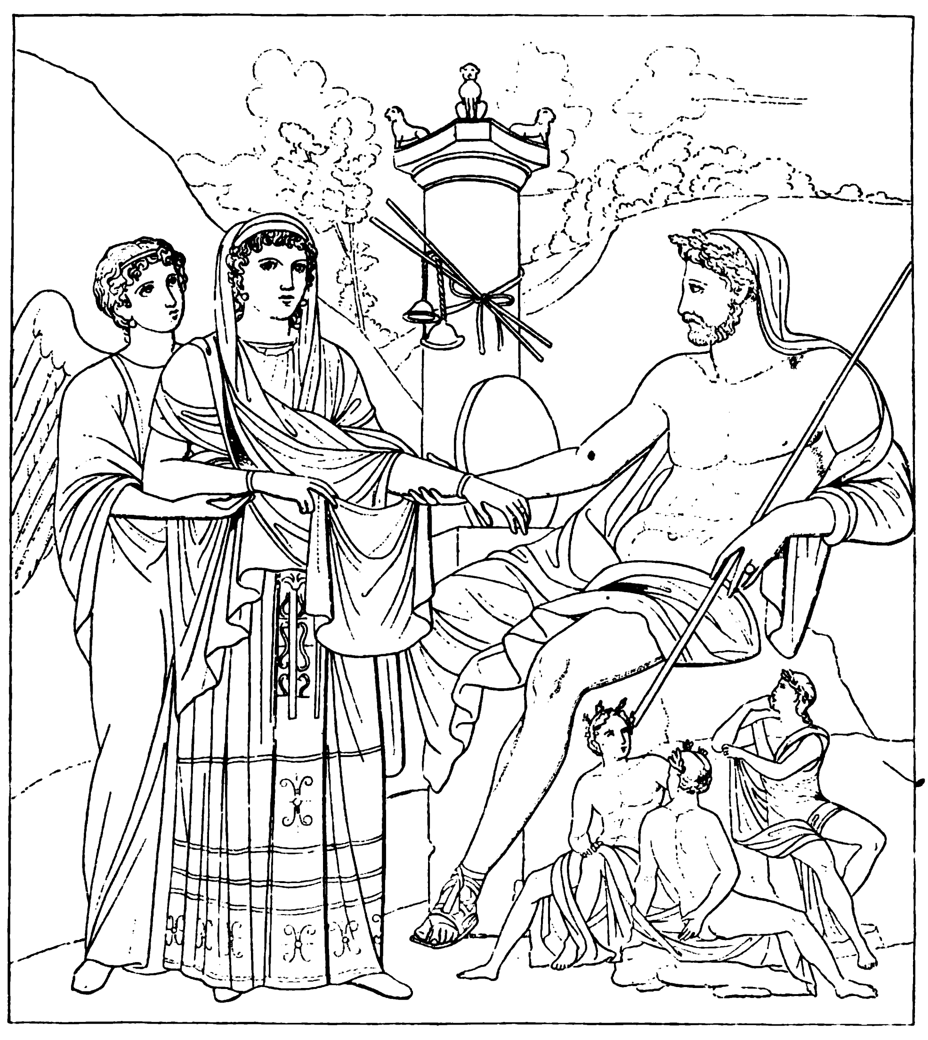
ebdas. X, 81, 4 erscheint eine Buhlerin in der Tunika) genannt wurde. Nach Martial. XI, 99 trugen Frauen auch wohl mehrere derartige Tuniken. Die *stola* war das Gewand der ehrbaren Frau und entsprach völlig dem heutigen Kleide. Sie war in der Form auch nur eine lang herabfallende Tunika (Horat. Sat. I, 2, 99: *ad talos stola demissa;* Ovid. Ex Ponto III, 3, 51; Tib. I, 6, 67). Ärmel hatte sie nur dann, wenn die Untertunika mit solchen nicht versehen war; waren sie bei dieser vorhanden, so fehlten sie bei jener (vgl. Weiſs, Kostümkunde I², 445, Fig. 318 c, d; ebdas. Fig. 318 b hat die Untertunika lange Ärmel, die Stola ganz kurze). Während die *subucula* wahrscheinlich nicht gegürtet wurde, wurde die *stola* durch Gürtung zusammengefaſst, wobei es die Trägerin ganz in der Hand hatte, nach Belieben die Falten zu ordnen und auf reichen, schönen Faltenwurf legte man groſses Gewicht (Martial. III, 93, 4: *rugosiorem cum geras stola frontem*). Bei der Gürtung ist indessen ein doppeltes System zu unterscheiden: entweder zog man das Gewand unter dem Gürtel etwas in die Höhe und lieſs es dann in einem gröſseren oder kleineren Bausch mit zierlichem Faltenwurf über den Gürtel wieder herunterfallen, so daſs dieser völlig bedeckt wurde und keines weiteren Schmucks bedurfte; oder aber man bediente sich eines reich verzierten Gürtels und lieſs unter diesem das Gewand ohne Bausch gerade zur Erde herabfallen. Vgl. Abb. 1931 nach Mus. Borbon. XI, tav. LIX. Hatte die *stola,* wie die der Agrippina (vgl. oben S. 232 Abb. 192), vom Halsausschnitt her noch einen Überschlag, der bis auf die Taille reichte — wodurch das Gewand dem griechischen διπλοΐδιον ähnlich wurde — so war der Gürtel von diesem bedeckt. Gewöhnlich hatte der untere Saum der Stola noch einen Besatz von einer anderen Farbe, welcher *instita* genannt wurde. Vgl. Horat Sat. I, 2, 28: *sunt qui nolint tetigisse nisi illas, quarum subsuta talos tegat instita veste,* wozu das Schol. Cruq.: *quia matronae stola utuntur ad imos usque pedes demissa, cuius imam partem ambit instita subsuta, id est coniuncta. Instita autem Graece dicitur* περιπόδιον, *quod stolae subsuebatur, qua matronae utebantur: erat enim tenuissima fasciola, quae praetextae adiciebatur.* Ovid. A. am. I, 32. Die *instita* ist auf Denkmälern noch nicht nachgewiesen, der Besatz, welcher auf der citierten Statue der Agrippina in der Mitte der *stola* erscheint, ist etwas anderes. Auch am Halsausschnitt hatte die *stola* einen wahrscheinlich goldenen, vielleicht auch purpurnen Streifen, welcher *patagium* genannt wurde (Apul. Metam. II, 9: *sed in mea Fotide non operosus, sed inordinatus ornatus addebat gratiam. uberes enim crines leviter remissos et cervice dependulos, ac dein per colla dispositos sensimque sinuato patagio residentes, paulisper ad finem conglobatos in summum verticem nodus adstrinxerat* in Verbindung mit Paul. Fest. 221, 2: *patagium est quod ad summam tunicam adsui solet.* Mitunter lief auch vorn in der Mitte des Kleides ein breiter Streifen mit eingenähten Mustern herunter. Vgl. Abb. 1932 nach Mus. Borbon. II, Taf. LIX, wo die Figur der



1931 Frau in der Stola und Palla.

vor Zeus stehenden Hera in betracht kommt. (Das ganze Bild wird Art. ›Zeus‹ besprochen). Hierauf bezieht sich vielleicht Non. p. 540, 4: *patagium aureus clavus, qui pretiosis vestibus immitti solet.* Über die Farbe der Stola sind wir nicht recht unterrichtet; während leichtfertige Frauen meist grelle Farben trugen (Sen. Nat. quaest. VII, 31: *colores meretricios, matronis quidem non induendos, viri sumimus* und

Ovid. A. am. III, 169 ff.), scheinen die Matronen bei der weifsen Farbe geblieben zu sein; jedoch ist das wohl kaum als allgemeine Regel hinzustellen. Dafs übrigens die Stola das Kleid der ehrbaren Frau war, wird ausdrücklich bezeugt. So sagt Cicero vom Antonius Phil. II, 18, 44: *sed cito Curio intervenit, qui te a meretricio quaestu abduxit et, tamquam stolam* *dedisset, in matrimonio stabili et certo collocavit,* und Festus p. 125, 15 erklärt geradezu: *matronas appellabant eas fere, quibus stolas habendi ius erat.* Vgl. aufserdem Tib. I, 6, 67 f.; Ovid. Ex Ponto III, 3, 51; Martial. I, 35, 8; CIL I, 1194 bezieht sich auf eine Freigelassene, welche einen römischen Bürger geheiratet hatte. War demnach die *stola* ein weitverbreitetes Kleidungsstück, so ist es auffallend, dafs auf einigen Grabschriften (CIL III, 5225; 5283; 5293; 6155. Orell. 3030. Henzen 7190. Wilm. 2181) Frauen als *feminae stolatae* bezeichnet werden. Daraus ist zu schliefsen, dafs es sich in diesen Fällen um eine besonders verliehene Auszeichnung handelt, worauf sich auch Propert. V, 11, 61: *et tamen emerui generosos vestis honores, nec mea de sterili facta rapina domo* beziehen wird, und es ist durchaus wahrscheinlich, dafs diese Auszeichnung zunächst solchen Frauen zukam, welche drei Kinder hatten, später aber auch solchen, die gar keine oder weniger als drei Kinder besafsen, durch kaiserliches Beneficium verliehen werden konnte (Dio Cass. LV, 2: ἡ δὲ δὴ Λιουΐα ... ἐς τὰς μητέρας τρὶς τεκούσας ἐσεγράφη. Gaius I, 145: *ex lege Julia et Papia Poppaea iure liberorum tutela liberantur feminae;* Ulpian fr. 16, 1 a: *libera inter eos [virum et uxorem] testamenti factio est, si ius liberorum a principe impetraverint*). Worin aber der Unterschied dieser *stola* von der allgemein üblichen be-



1932 Hera besucht Zeus auf dem Ida. (Zu Seite 1841.)

stand, ob im Schnitt des Gewandes, etwa am Halse oder an den Armen, oder in der Farbe, so dafs etwa das purpurverbrämte oder ganz purpurne Kleid den in dieser Weise ausgezeichneten Frauen vorbehalten war, ist bis jetzt noch nicht ermittelt (vgl. Hübner in den Comment. in honorem Mommseni p. 104 bis 110 und Hermes XIII, 425).

Dem Wunsche eitler Damen, Prunk zu treiben, konnte die Stola nicht genügen; diesem Bedürfnis nach einem Putzkleide leistete die Palla Abhilfe. Mit dem Worte *palla* bezeichneten die Römer indessen ganz verschiedene Dinge. Einmal verstanden sie darunter ein *indumentum*, d. h. ein zum Anziehen bestimmtes Gewand, wie die lang herabwallende Tunika der Kitharöden, über welcher dann noch eine Chlamys getragen wurde. So sagt Cornif. ad Herenn. IV, 47, 60: *Uti citharoedus, cum prodierit optime vestitus, palla inaurata indutus, cum chlamyde purpurea, variis coloribus intexta etc.*, und Apul. Florid. II, 15 beschreibt dieses Kostüm mit den Worten: *tunicam picturis variegatam deorsus ad pedes deiectus ipsos, Graecanico cingulo, chlamyde velat utrumque bracchium adusque articulos palmarum.* Diese Tracht wird von Ovid auch dem Arion beigelegt, Fast. II, 107: *induerat Tyrio bis tinctam murice pallam.* Unsere Abb. 104 oben S. 99 zeigt den Apollo als Kitharöden. Es lag nahe, auch das lange Theaterkleid *palla* zu nennen, vgl. Ovid. Am. III, 1, 11: *venit et ingenti violenta Tragoedia passu: fronte comae torva, palla iacebat humi.* Auch der Seher Mopsus bei Valer. Flacc. Argon. I, 385 hat diese *palla*, sowie sonstige mythologische Gestalten männlichen (Apollo: Tibull. III, 4, 35; Ovid. Met. XI, 165 — Bacchus: Propert. IV, 17, 52; Stat. Achill. I, 262 — Osiris: Tibull. I, 7, 42 — Boreas: Ovid. Met. VI, 705) und weiblichen Geschlechts (Tisiphone: Ovid. Met. IV, 483; Verg. Aen. VI, 655 — Circe: Ovid. Met. XIV, 261 — Juno: Tibull. IV, 6, 13 — Discordia: Verg. Aen. VIII, 702 — auch die Zauberin Canidia: Horat. Sat. I, 8, 23). Ebenso wird das kurze Gewand, welches Valer. Flacc. Argon. III, 525 den die Diana begleitenden Nymphen beilegt, als *palla* bezeichnet (vgl. Verg. Aen. I, 319 und Ovid. Met. X, 536). Es scheint, dafs in allen diesen Fällen das Wort *palla* nur aushilfsweise in Ermangelung einer besseren Bezeichnung gebraucht ist, jedenfalls ist die von den römischen Frauen getragene *palla* (auch *pallium* Martial. XI, 104, 7) nicht ein ἔνδυμα, sondern ein περίβλημα, wie das ausdrücklich bezeugt wird. Denn wenn auch Varro L. L. V, 131: *prius dein indutui, tum amictui quae sunt, tangam. — Indutui alterum quod subtus, a quo subucula, alterum quod supra, a quo supparus —; alterius generis item duo, unum quod foris et palam, palla, alterum quod intus, a quo intusium* — eine in mehrfacher Beziehung schwierige Stelle, deren Erörterung hier zu weit führen würde — die *palla* lediglich als ein bei feiner Toilette aufser dem Hause getragenes Gewand bezeichnet und damit den Gedanken an einen Umwurf nur nahelegt, den Charakter derselben jedoch unbestimmt läfst, so lehrt doch Apulej. Metam. XI, 3: *palla nigerrima splendescens atro nitore, quae circum circa remeans et sub dextrum latus ad umerum laevum recurrens umbonis vicem deiecta parte laciniae multiplici contabulatione dependula ad ultimas oras nodulis fimbriarum decoriter confluctuabat. — Quaqua tamen insignis illius pallae perfluebat ambitus, individuo nexu corona totis floribus totisque constructa pomis adhaerebat* mit einer jede nähere Erörterung überflüssig machenden Deutlichkeit, dafs die *palla* ein περίβλημα war, welches den Körper völlig umgab. Dasselbe zeigt Horat. Sat. I, 2, 99: *ad talos stola demissa et circumdata palla.* Senec. Troad. 91: *cingat tunicas palla solutas* wollen wir nicht hieher ziehen, weil es sich dort nicht um die Tracht des gewöhnlichen Lebens handelt; dahingegen lehrt Varro bei Non. p. 549, 32: *ut dum supra terram essent, ricinis lugerent, funere ipso, ut pullis pallis amictae* durch die Gegenüberstellung des *ricinium* und der *palla* das Nämliche. Demnach haben wir in dem den ganzen Körper umziehenden Umwurf, welchen wir an vielen weiblichen Gewandstatuen finden, die *palla* zu erkennen. Was nun die Form dieses Gewandes anbetrifft, so haben praktische Versuche, welche von der Launitz angestellt hat, gelehrt, dafs als Grundform, wie beim griechischen Pallium, ein Rechteck anzunehmen ist, bei dem das Verhältnis der Länge zur Breite allerdings ein sehr wechselndes war. Auf diese Form führt auch Seneca De ira 22, 2, wo ein als Vorhang ausgespanntes Tuch als *palla* bezeichnet wird. Der Umwurf dieses Gewandes ist dem des griechischen Pallium sehr ähnlich. Bei einem Dritteil der ganzen Länge legt man das Gewand auf die linke Schulter und läfst das erste Dritteil vorn herabfallen, wobei die linke Hand vom Gewande frei gemacht wird. Das zweite Dritteil ist bestimmt, den Körper zu umgeben; man führt daher den oberen Saum schräg hinter dem Rücken her und unter der rechten Achsel durch, dann vorn über die Brust weg und wirft den letzten Teil über die linke Schulter. Diesen einfachsten *amictus* zeigt die unter Abb. 1933 (nach Mus. Borb. II, 40) abgebildete Marmorstatue aus Herculaneum. Etwas verändert wird dieser Umwurf dadurch, dafs man das letzte Dritteil statt über die linke Schulter über den linken Arm wirft; vgl. unsere Abb. 1934 (nach Mus. Borb. III, 37), welche die Livia, die Gemahlin des Augustus, darstellt, bei der es allerdings zweifelhaft bleibt, ob das vom Kopf herabhangende Gewandstück zur Palla gehört (Wieseler, Denkm. d. alten Kunst I, 81), oder für einen Schleier (*ricinium*) zu halten ist (Weifs, Kostümkunde I², 447). Häufiger als diese beiden einfachen Arten des Umwurfs findet sich ein anderer

künstlicherer. Es scheint nämlich bei den römischen Damen durchaus Mode gewesen zu sein, die ganze Gestalt in die Palla einzuhüllen. Dies wurde am besten dadurch erreicht, dafs das zweite Dritteil des Gewandes nicht schräg über den Rücken bis unter die rechte Achsel, sondern dicht unter dem Nacken auf die rechte Schulter geführt und über diese nach vorn genommen wurde. Dann wurde der obere Saum dieses zweiten Dritteils mit der rechten etwas erhobenen Hand festgehalten und der Rest des Gewandes über die linke Schulter geworfen. Dadurch erhielt die Dame eine Portion Gewand, welches sie nach Belieben auf der Höhe der Halsgrube oder niedriger hin- und herziehen konnte, so dafs sie dadurch und mit der dabei zu entwickelnden schönen Handbewegung nach Wunsch zu kokettieren vermochte, wobei es sogar möglich war, den unteren Teil des Gesichtes zu verdecken (vgl. die unter Abb. 1935 (nach Becker, Augusteum I, 24) abgebildete bekannte Dresdener Gewandstatue). Sollte mehr Leben in diese Form des *amictus* gebracht werden, so konnte man das letzte Dritteil, anstatt es über die linke Schulter zu werfen, über den linken Arm fallen lassen. Die Linie, welche nun die Gestalt quer durchschneidet, verleiht dem *amictus* einen besonderen Reiz (vgl. unsere, die jüngere Agrippina



1933 Frau in der Palla. (Zu Seite 1843.)



1934 Livia. (Zu Seite 1843.)



1935 (Zu Seite 1844.) Verschiedene Formen des Überwurfes. 1936 (Zu Seite 1846.)



1937 Bei schlechtem Wetter.

darstellende Abb. 192 und Abb. 1936 (nach Beckers Augusteum III, 126). Noch kunstreicher ist der Umwurf bei der Herkulanensischen Statue, welche Abb. 1937 (nach Becker, Augusteum I, 20) wiedergibt; hier fafst die rechte Hand das letzte Dritteil so, dafs der obere Saum desselben nach unten und der untere Saum nach oben umgeschlagen ist. Zugleich hat die Matrone die Palla über den Kopf gezogen, so dafs die ganze Figur bis auf das Gesicht in das Gewand eingehüllt ist. Selbstverständlich konnten diese Motive mannigfach, und mit mehr oder weniger Glück variiert werden; die Grundform der Palla blieb dabei unverändert. Eine andre Grundform derselben zeigt dagegen die Statue der Abundantia Abb. 1938 (nach Weifs, Kostümkunde I², 445, Fig. 324 b); dieselbe ist durch von der Launitz (Verhandl. d. Heidelberger Philol.-Vers. Leipzig 1866 S. 52) als ein regelrechter Quadrantalausschnitt aus einem Kreise ermittelt, dessen Zentrumspitze etwa auf die Hälfte des Radius umgebogen wird und so eine Art Sinus bildet, der aber eine Spitze hat, statt wie bei der Toga rund zu sein. Dafs die Palla sowohl von Frauen als von Mädchen getragen wurde, zeigen Martial. XI, 104, 7: *fascia te* (seine Gattin) *tunicaeque obscuraque pallia celant* und Tibull. IV, 2, 11: *urit (Sulpicia), seu Tyria voluit procedere palla; urit, seu nivea candida veste venit.* Was die Farbe anbetrifft, so werden weifse und purpurne (Tibull. a. a. O.), sowie dunkle (*pallae* Varro bei Non. 549, 32; *obscura* Martial. a. a. O.) erwähnt.



1938

Vopiscus im Leben des Bonosus 15, 8 spricht von *tunicae palliolatae,* und mehrere Grammatiker (Servius zu Verg. Aen. I, 648; Nonius p. 537, 32; Schol. zu Horat. Sat. I, 2, 99) von einem *tunicopallium* bezw. *tunicae pallium.* Marquardt (Privatleben II², 561 f.) versteht darunter das griechische διπλοΐδιον und erläutert dasselbe durch eine Zeichnung, welche bereits oben S. 382 Abb. 419 mitgeteilt ist. Das ist jedoch wohl mit Sicherheit als ein Irrtum zu bezeichnen; die *tunica palliolata* war vielmehr wahrscheinlich eine Stola, an die ein kleiner Umwurf von unbestimmter Form genäht war, und was die Grammatiker gemeint haben, läfst sich, wenn es sich überhaupt um ein wirkliches Gewand und nicht vielmehr um eine gelehrte Fiktion handelt, nicht mehr ermitteln, wenn es nicht mit jener *tunica palliolata* identisch war. [Müller]

Totenkultus. Der bei Griechen und Römern allgemein verbreitete Glaube an ein Fortleben nach dem Tode hatte zur Folge, dafs das Andenken der Verstorbenen nicht blofs in Ehren gehalten, sondern denselben auch eine Art von Kultus gewidmet wurde. Nicht nur in der nächsten Zeit nach der Bestattung, vornehmlich am dritten und neunten Tage, brachte

man in Griechenland Spenden am Grabe dar, sondern auch später wurden dergleichen immer aufs neue wiederholt, und namentlich wurden die Todestage auf solche Weise gefeiert. Allerdings galten die bei solchen Gelegenheiten dargebrachten Spenden und Opfer zunächst weniger den Toten selbst, als den unterirdischen Göttern, welche man dadurch für den Verstorbenen günstig zu stimmen suchte; indessen wurde es im Laufe der Zeit üblich, die Verstorbenen als Heroen, gewissermafsen also als eine Zwischenstufe zwischen göttlichen und menschlichen Wesen, zu betrachten und zu verehren und ihnen in dieser Eigenschaft auch Opfer darzubringen. Darstellungen von derartigem Totenkultus, wobei am Grabhügel flüssige Spenden (Wein, Milch, Öl, Honig) ausgegossen, Opfertiere geschlachtet oder sonstige Opfergaben (Kuchen, Früchte) dargebracht, am Grabdenkmal Binden oder dergl. aufgehängt werden, finden sich auf Vasengemälden häufig, und namentlich an den selbst wiederum für den Totenkultus bestimmten attischen Lekythen (vgl. Art. »Ausstellung d. Leichen«) sind derartige Scenen oft angebracht (vgl. Abb. 940). In der hier Abb. 1939 auf S. 1848 abgebildeten Vase (nach Millin, Peint. de vases pl. 14) ist der gleiche Gegenstand auf mythologisches Gebiet übertragen. Elektra ist es mit einer Begleiterin (Chrysothemis), welche sich am Grabe des Agamemnon niedergelassen hat, in trüber Erinnerung an den Verstorbenen; das zur Spende bestimmte Gefäfs steht auf der Basis der Grabstele, während Chrysothemis in einem Korbe die andern Opfergaben (ἐναγίσματα) herzuträgt. — Auch die römische Sitte kennt, abgesehen von den an die Bestattung sich anschliefsenden Leichenfeiern, noch besondere Totenfeste, welche alljährlich wiederkehrten und deren Feier eine religiöse Pflicht der Familienangehörigen ausmachte; verschieden vom griechischen Brauch war dabei, dafs es neben privaten Feiern auch öffentliche und allgemeine, in den Festkalender aufgenommene gab (*Parentalia, Feralia*). Hierüber s. Näheres bei Marquardt, Röm. Staatsverwaltung III, 298. [Bl]

Traianus (M. Ulpius), in der Kolonie Italica in Spanien geboren, am Ende des Jahres 97 von Nerva



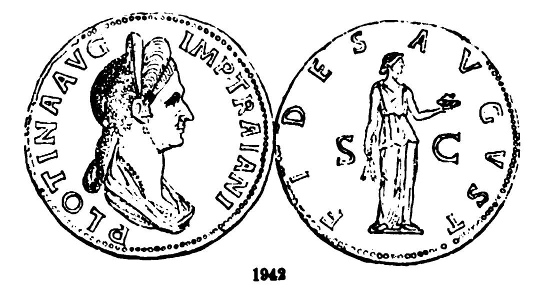
1940

adoptiert, übernimmt er am Anfang des nächsten Jahres die Regierung; er stirbt im August 117 in Sicilien. Bronzemünze (Abb. 1940, nach Cohen II, 61 n. 376 pl. I), auf der Kehrseite der Kaiser thronend, neben ihm der praefectus praetorii, vor ihm Krieger mit Feldzeichen, unmittelbar vor dem Kaiser der Arsakide Parthamasiris — Parthus rex —, der freiwillig zu ihm ins Lager kommt und ihm sein Diadem zu Füfsen gelegt hat, ein Ereignis des Feldzugs von 114 (Cassius Dio LXVIII, 19). Kopf des Traian aus parischem Marmor, früher in der Sammlung Fesch befindlich (Abb. 1941, nach Mongez 36 n. 5).



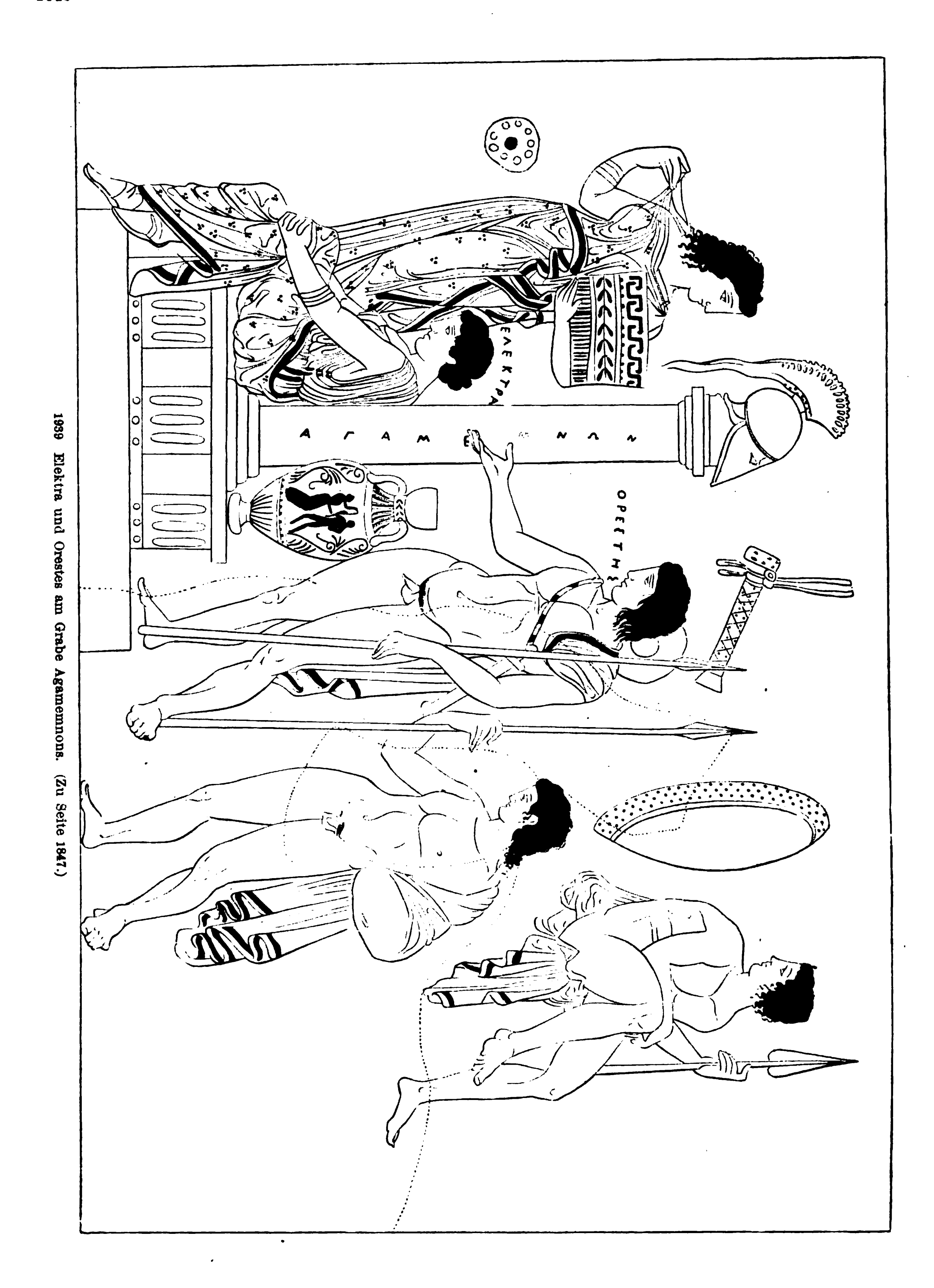
1941 Trajan.

Pompeia Plotina, Gemahlin Traians, überlebt diesen, den sie bereits vor seiner Thronbesteigung



1942

geheiratet hatte, und stirbt 129. Bronzemünze (Abb. 1942, nach Cohen II, 91 n. 10 pl. III). [W]



1939 Elektra und Orestes am Grabe Agamemnons. (Zu Seite 1847.)

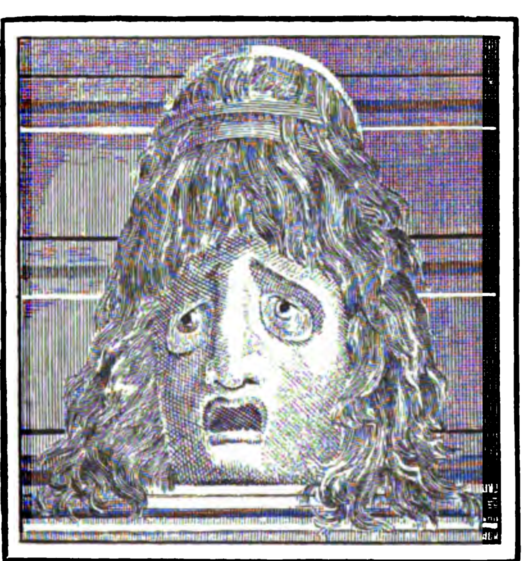
Trauerspiel.

a) Attische Tragödie[1]).

Die attische Tragödie ist, wie unter »Chor« S. 384 dargelegt wurde, aus dem ernsten Bestandteil des Dionysoskultus, bei welchem die τραγῳδοί und das von diesen dem Dionysos zu Ehren vorgetragene Preislied (διθύραμβος oder τραγῳδία) die Hauptrolle spielten, hervorgegangen und trägt den Charakter idealer Würde und Hoheit. Ihre Blüte fällt in die Jahre 500—400 v. Chr. und knüpft sich an die Namen Aischylos, Sophokles und Euripides. Die Stoffe entlehnt sie — von ganz vereinzelten Ausnahmen abgesehen — dem Götter- und Heroenmythos, weshalb auch die in ihr vorgeführten Hauptpersonen fast ausschliefslich übermenschlicher Natur sind. Alle diese Momente kommen in dem Kostüm der attischen Tragödie zur Geltung, welches daher charakteristisch als ἀπάνθρωπος στολή bezeichnet wird.

1943 Männliche Masken. 1944

Was zunächst die Masken anlangt, so ist eine dem Wesen der Tragödie entsprechende erhabene, ja bisweilen furchtbare Gestaltung durch Aischylos geschaffen worden[2]). Einen milderen Charakter hat ihnen vermutlich Sophokles, einen mehr realistischen Euripides verliehen. Im allgemeinen waren die tragischen Masken gleich denen der Komödie typisch, und es gab also z. B. nicht eine Maske für die Rolle der Antigone, sondern die Maske der trauernden Jungfrau (κούριμος παρθένος), mochte dieselbe nun Antigone heifsen oder Elektra[3]). Die tragischen Masken schieden sich hauptsächlich nach Geschlecht, Alter, Leibesbeschaffenheit, Temperament oder Seelenstimmung und sozialer Stellung; für absonderliche, namentlich allegorische Gestalten oder für aufserordentliche Situationen gewisser Persönlichkeiten gab es sog. ἔκσκευα πρόσωπα[4]). Auf Abb. 1943 (s. auch Wieseler, Theatergeb. u. Denkm. d. Bühnenw. Taf. V, 17 S. 42 b) bringen wir die Maske eines Mannes, welche sich in der rechten Hand einer bei Guattani, Monum. antich. ined. 1784 Ottobre tav. II abgebildeten Marmorstatue der Melpomene befindet, auf Abb. 1944 die eines Jünglings und zwar die des οὖλος νεανίσκος[5]) (nach Mus. Borbon. vol. XI t. XLII n. 4; auch bei Wieseler a. a. O Taf. V, 20 S. 43 a), auf Abb. 1945 die einer Jungfrau und zwar die der κατάκομος ὠχρά[6]) (nach Pitt. d' Ercol. t. IV p. 30 Vign.; auch bei Wieseler a. a. O. Taf. V, 24 S. 43 a). Alle drei Masken zeigen grofse Mundöffnung und den sog. ὄγκος. Der letz-



1945 Weibliche Maske.

---

[1]) Über die Anfänge der Tragödie s. insbesondere Hiller, Rhein. Mus. f. Philol. N. F. XXXIX (1884), 321 ff.

[2]) Οὗτος (Αἰσχύλος) πρῶτος εὗρε προσωπεῖα δεινά. Suid. s. v. Αἰσχύλος.

[3]) Ἡ δ' ἐνὶ χερσὶν κούριμος, ἐκ ποίης ἥδε διδασκαλίης; | εἴτε σοι Ἀντιγόνην εἰπεῖν φίλον, οὐκ ἂν ἁμάρτοις, | εἴτε καὶ Ἠλέκρταν· ἀμφότεραι γὰρ ἄκρον. Dioscorid. Anthol. ed. Jacobs I p. 252 n. 28 VII p. 396.

[4]) Poll. IV, 133—142.

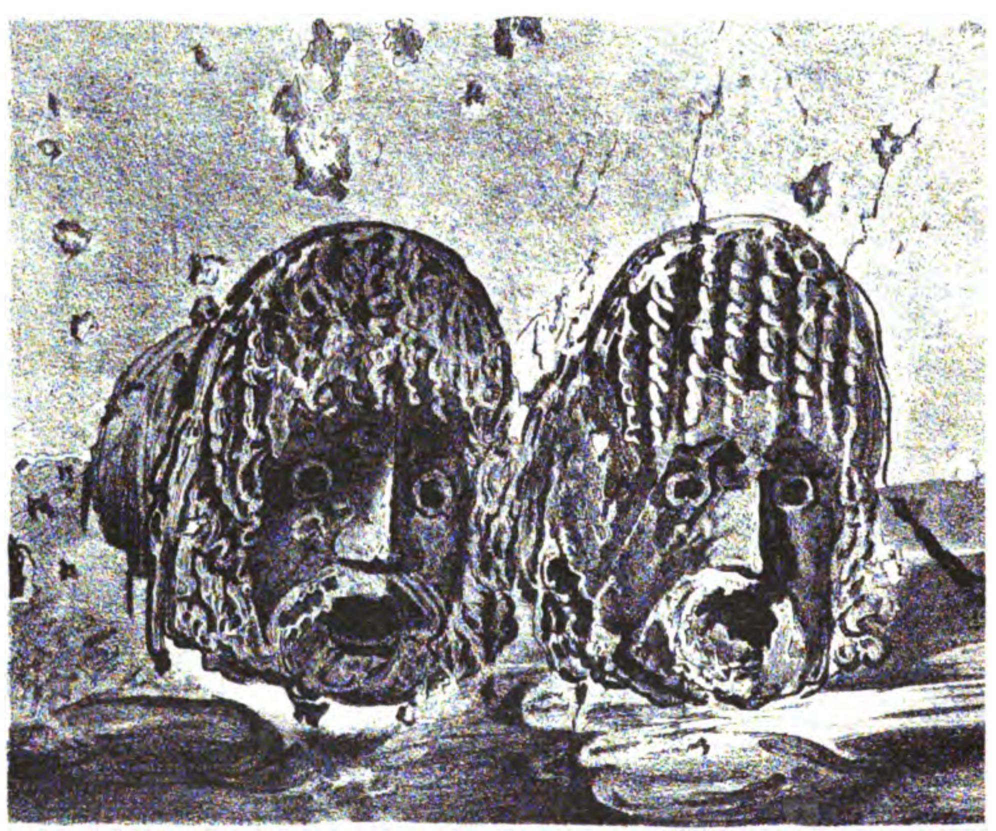
[5]) Ὁ δ' οὖλος (νεανίσκος) ξανθὸς ὑπέρογκος· αἱ τρίχες τῷ ὄγκῳ προσπεπήγασιν· ὀφρῦς ἀνατέταται, βλοσυρὸς τὸ εἶδος. Poll. IV, 136.

[6]) Ἡ δὲ κατάκομος ὠχρὰ μέλαινα τὴν κόμην, βλέμμα λυπηρόν, τὸ δὲ χρῶμα (Teint) ἐκ τοῦ ὀνόματος. Poll. IV, 140.

tere war ein über der Stirn der Maske angebrachter, nach oben sich zuspitzender, je nach der sozialen Stellung der Personen mehr oder weniger hoher Aufsatz, an dem die künstlichen Haare angebracht waren und über den sie herabwallten [7]). Er diente dazu, auch das Antlitz des tragischen Schauspielers zu vergröfsern und über das Menschliche zu erheben. Bei der Maske des οὖλος νεανίσκος betont Pollux (IV, 136) ausdrücklich den sehr hohen Onkos; aufserdem sagt er noch, die Haare seien fest am Onkos angelegen, die Augenbrauen hoch hinaufgezogen, der Gesichtsausdruck von imposantem Ernste. Bezüglich der κατάκομος ὠχρά hebt er namentlich den auch auf unserer Abbildung wahrnehmbaren kummervollen Blick hervor.

Endlich führen wir zwei Masken aus Wandgemälden der römischen Kaiserzeit vor (Abb. 1946), welche sich in einem 1872 in Pompeji ausgegrabenen Hause befinden, und von Robert in der Arch. Ztg. XXXVI (1878) Taf. 4, 2 publiziert worden sind. Beide sind männlich und bärtig; die Maske links zeigt greises, die andre blondes Haar. Robert bestimmt sie (a. a. O. S. 22) als λευκός und ξανθὸς ἀνήρ. Von dem ersteren sagt Pollux u. a., er sei ganz grau, habe Locken rings um das Haupt und einen kleinen Onkos. Auch beim ξανθὸς ἀνήρ, bemerkt Pollux, sei der Onkos weniger grofs gewesen [8]), und nach Mitteilung Roberts ist auch auf unserem Bilde der Onkos des ξανθὸς ἀνήρ niedriger als bei den bärtigen Masken auf den anderen Bildern.

Besonders interessant aber ist die ebenfalls zu den oben erwähnten Wandgemälden gehörige Abb. 1947 (nach Arch. Ztg. a. a. O.), welche, wie Robert nachgewiesen hat, eine der Bühne nachgebildete Illustration der Hauptmasken der Euripideischen Andromeda nebst Andeutungen der Scenerie vorführt. Auf dieser Abbildung, welche infolge der Beschädigung des Originals teilweise nicht recht



1946 Männliche Masken; Reste eines Wandgemäldes.

[7]) Ὄγκος δέ ἐστι τὸ ὑπὲρ τὸ πρόσωπον ἀνέχον εἰς ὕψος λαβδοειδὲς τῷ σχήματι. Poll. IV, 133.

[8]) Ὁ δὲ λευκὸς ἀνὴρ πᾶς μέν ἐστι πολιός, βοστρύχους δ' ἔχει περὶ τῇ κεφαλῇ καὶ γένειον πεπηγός (d. i. die Haare des kurzen Kinnbartes an der Maske festgeklebt und unbeweglich, Robert a. a. O. S. 22) καὶ προπετεῖς ὀφρῦς καὶ παράλευκον τὸ χρῶμα· ὁ δὲ ὄγκος βραχύς. Poll. IV, 134. — Ὁ δὲ ξανθὸς ἀνὴρ ξανθοὺς ἔχει βοστρύχους καὶ ὄγκον ἧττω καὶ ἔστιν εὔχρως. Poll. IV, 135.

deutlich ist, bemerken wir vor allem auf jeder Seite einen Felsen. Auf dem Felsen rechts befindet sich in der Höhe die Maske der Andromeda oder vielmehr die der κατάκομος ὠχρά, während am Fuſse desselben Felsens zwei weitere Masken, nämlich die eines bärtigen Mannes und die fast gar nicht mehr sichtbare einer Frau lehnen; es sind Andromedas Eltern Kepheus und Kassiepeia. In der Mitte des Bildes ist Wasser gemalt, und aus demselben taucht der Kopf des die Andromeda bedrohenden Seeungetüms auf, welches demgemäſs wohl auch auf der Bühne, wenngleich nur dekorativ, vorgeführt worden war. Den drei auf der rechten Seite befindlichen und hierdurch als eng zusammengehörig charakterisierten Masken steht auf dem linken Felsen die Maske des Fremdlings Perseus gegenüber. Sie ist für uns von ganz besonderer Wichtigkeit als einziges Exemplar der bühnengetreuen Abbildung eines ἔσκευον πρόσωπον. Sie präsentiert sich als eine Jünglingsmaske von bräunlicher Gesichtsfarbe, bartlos, mit langen, schwarzen, in die Stirn herabfallenden Locken und stimmt insofern mit der Beschreibung des πάγχρηστος νεανίσκος bei Pollux [9]) überein. Aber der hohe Onkos ist noch mit einer Kopfbedeckung versehen, die über der Stirn

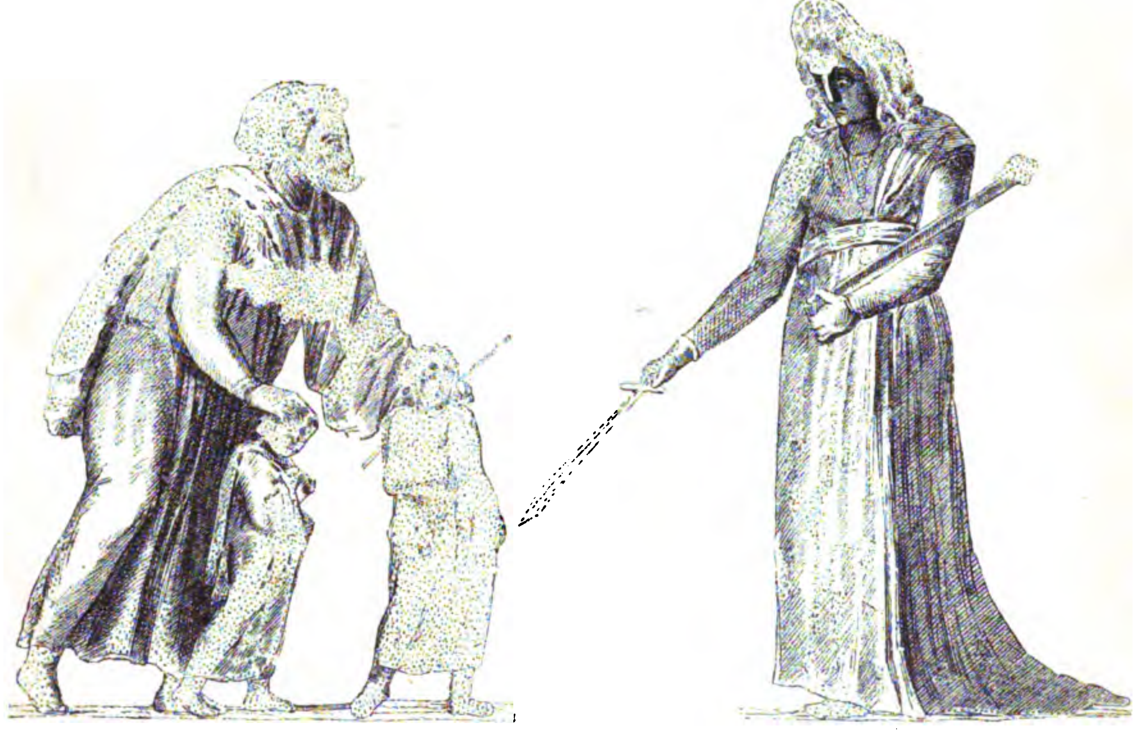


1947 Masken zur Andromeda des Euripides; halbzerstörtes Wandgemälde in Pompeji. (Zu Seite 1850.)

[9]) Ὁ μὲν πάγχρηστος πρεσβύτατος τῶν νεανίσκων, ἀγένειος, εὔχρως, μελαινόμενος (in Bezug auf den Teint)· δασεῖαι καὶ μέλαιναι αἱ τρίχες. Poll. IV, 135.

vermittelst eines goldfarbigen Bandes festgehalten wird und in einen Greifenkopf ausläuft, während zu beiden Seiten Flügel hervorragen. Es ist der unsichtbar machende Hadeshelm. Neben der Maske lehnt die für den Perseus charakteristische Harpe; am Boden liegt ein mit weifser Farbe gemalter Gegenstand, vermutlich die Tasche (κίβισις) des Perseus.

Die Gewandung der attischen Tragödie wies auf den Ursprung der letzteren aus der Dionysischen Festfeier hin und liebte, wie z. B. die Abb. 1950 bis 1952 auf Taf. LXXVIII (nach Millin Taf. XVIII. XIX. XXIV) zeigen, bunte Farben. Sie bestand aus einem je nach der sozialen Stellung der Personen längeren oder kürzeren, bisweilen (s. Abb. 1948) sogar schleppenden Leibrock (χιτών, für die Tragödie speciell ποικίλον genannt), der mit langen Ärmeln versehen und hochgegürtet war. Über die linke Schulter ging in verschiedener Gestaltung und Drapierung ein Obergewand (ἱμάτιον, ἐπίβλημα, auch noch mit anderen specielleren Namen bezeichnet) herab. Die Farbe der Gewänder war je nach der Stellung und Situation der Personen verschieden. Eine Unglückliche z. B. trug ein dunkles Schleppgewand und darüber einen grünblauen oder quittengelben Überwurf[10]). Nicht übel pafst zu dieser Beschreibung Abb. 1951 auf Taf. LXXVIII, welche wir uns gerne als Antigone oder Elektra denken möchten. Auch die Gewandung der Frauengestalt auf Abb. 1953 auf Taf. LXXIX, offenbar einer Dahingeschiedenen (Alkestis?), welche von Hermes in die Unterwelt geführt wird, weist grünblaue Farbe auf. Die eben genannte Abbildung ist auch deshalb bemerkenswert, weil sie uns zeigt, dafs die Götter und Heroen nicht in dem aus den Kunstwerken uns geläufigen idealen Kostüme, sondern in der gewöhnlichen zu ihrem Wesen durchaus nicht passenden tragischen Gewandung auftraten und lediglich durch Attribute[11]), wie hier Hermes durch den Heroldstab (κηρύκειον), kenntlich gemacht wurden. Für die Könige war das Skeptron charakteristisch (s. Abb. 1952). Die Attribute wurden gewöhnlich in der linken Hand geführt[12]) (s. Abb. 1948 [Pädagog] und 1949). — Die tragischen Schauspieler polsterten, um ihre ganze äufsere Erscheinung in das richtige proportionale Verhältnis zu bringen, Brust und Leib aus[13]).



1948 Medea will ihre Kinder töten; Tragödienscene.

[10]) Vgl. überhaupt Alb. Müller, Lehrb. d. griech. Bühnenaltert. S. 226 ff. — Καὶ ἐσθῆτες μὲν τραγικαὶ ποικίλον (οὕτω γὰρ ἐκαλεῖτο ὁ χιτών) . . . τῆς δ' ἐν συμφορᾷ ὁ μὲν συρτὸς μέλας, τὸ δ' ἐπίβλημα γλαυκὸν ἢ μήλινον. Poll. IV, 116 ff.

[11]) Poll. IV, 117.

[12]) *Laeva manus* (*sc. Tragoediae*) *sceptrum late regale movebat.* Ovid. Amor. III, 1, 13.

[13]) Ἐῶ λέγειν προστερνίδια καὶ προγαστρίδια, προσθετὴν καὶ ἐπιτεχνητὴν παχύτητα προσποιούμενος. Luc. de salt. 27.



1953 Alkestis geführt von Hermes. (Zu Seite 1852.)

VERLAG VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN UND LEIPZIG.

Dem vergröſserten Kopf und dem erweiterten Leibesumfang entsprach auch der Kothurn, eine Fuſsbekleidung mit hoher hölzerner Sohle [14]); bei untergeordneten Personen scheint dieselbe niedriger gewesen zu sein. Auf den Abb. 1950—1952 auf Taf. LXXVIII und Abb. 1953 auf Taf. LXXIX erscheint sie stelzenförmig.

Über die **Dekoration** und Scenerie in der attischen Tragödie geben uns die Monumente direkt keinen Aufschluſs, doch ist es, wie Robert a. a. O. geistreich betont, wohl nicht zufällig, daſs auf Abb. 1947 die Maske des Perseus links vom Beschauer dargestellt ist; denn links vom Zuschauer traten auf der athenischen Bühne die aus der Fremde kommenden Personen auf, und neben der links vom Zuschauer befindlichen Parodos befand sich auch die Maschine, auf der Götter und Heroen, unter letzteren insbesondere Perseus, fliegend vorgeführt wurden. Die Masken der Andromeda und ihrer Eltern dagegen befinden sich rechts vom Beschauer, und als Einheimische traten die sie tragenden Schauspieler auch rechts vom Zuschauer auf [15]).



1949 Priamos vor Achilleus, Tragödienscene. (Zu Seite 1854.)

[14]) Ἐμβάτης, auch ὀκρίβας; κόθορνος unter römischem Einfluſs, s. Alb. Müller, Lehrb. d. griech. Bühnenaltert. S. 238 ff.

[15]) Παρ' ἑκάτερα δὲ τῶν δύο θυρῶν τῶν περὶ τὴν μέσην ἄλλαι δύο εἶεν ἄν, μία ἑκατέρωθεν, πρὸς ἃς αἱ περίακτοι συμπεπήγασιν, ἡ μὲν δεξιὰ (von der Bühne aus) τὰ ἔξω πόλεως δηλοῦσα, ἡ δ' ἑτέρα τὰ ἐκ πόλεως, μάλιστα τὰ ἐκ λιμένος ... τῶν μέντοι παρόδων ἡ μὲν δεξιὰ (vom Zuschauer

Scenen aus Tragödien finden sich auf den uns erhaltenen Kunstwerken; aber die Stücke, auf welche sie Bezug nehmen, lassen sich nicht mit Bestimmtheit präzisieren.

Wir geben hier zwei Scenen aus einem Fries, der im Jahre 1879 zu Pompeji in einem Hause der Nolaner Strafse aufgefunden wurde, und zwar nach der Publikation von E. Maass in Mon. Inst. 1881 Vol. XI Tav. XXX, 4 und Tav. XXXI, 11 (dazu Ann. Vol. 53 (1881), p. 109 ff.) Die eine Scene (Abb. 1949) zeigt uns, wie Maass wahrscheinlich gemacht hat, Priamos vor Achilleus in der Situation des 24. Gesanges der Iliade und gehörte offenbar einer Tragödie mit dem Titel Ἕκτορος λύτρα oder dergl. an.

In der anderen Scene (Abb. 1948) erblicken wir rechts Medea, welche mit der Rechten das entblöfste Schwert vor sich hinhält, dessen Scheide in ihrem linken Arme ruht. Ihr entgegen kommt der Pädagog mit ihren beiden Söhnen. Das Bild ist, wie Leo (Rhein. Mus. f. Philol. N. F. XXXVIII, 343 f.) gegen Maass mit Recht annimmt, doch wohl eine Illustration zu Eurip. Med. 1002 ff.

Die Gestaltung der Masken und des Kostüms auf diesen Wandbildern entspricht in manchen Beziehungen der Überlieferung des Pollux. Doch ist die Milderung und Idealisierung der steifen Wirklichkeit, welche für die pompejanischen Wandgemälde charakteristisch ist und schon unter »Theatervorstellungen« bezüglich der Vorführung des Logeion betont wurde, hier auch rücksichtlich der Masken sowie des Kostüms überhaupt angewendet. Lediglich mit diesem künstlerischen Prinzip hängt auch die Weglassung der Kothurne zusammen, die sonach keinen Beweis dafür abgeben kann, dafs der Kothurn zu einer gewissen Zeit auch auf der Bühne gefehlt habe.

Die fraglichen Bilder sind gleich dem Andromedabild der römischen Kaiserzeit zuzuweisen und zwar wohl der Neronisch-Flavischen Epoche.

Scenen aus griechischen Tragödien treten uns endlich auch auf dem antiken Mosaikfufsboden entgegen, welcher in Etrurien gefunden wurde und nun im Vatican aufbewahrt wird. Demselben sind die Abb. 1950—1952 auf Taf. LXXVIII (nach Millin Taf. XVIII. XIX. XXIV) und Abb. 1953 auf Taf. LXXIX (nach Millin Taf. X) entnommen. Hier schliefst sich die Darstellung entschieden genauer an die Bühnenwirklichkeit an, und es sind deshalb diese Bilder, wenn sie gleich mancheRoheit und Fehlerhaftigkeit in der Zeichnung aufweisen, doch, wie schon oben angedeutet, für die Kenntnis des tragischen Kostüms von besonderem Werte. Die vaticanischen Mosaiken erinnern in mancher Hinsicht, namentlich bezüglich der Gestaltung der Kothurne, an die auf Taf. LVIII vorgeführte und S. 1579 besprochene Elfenbeinstatuette eines tragischen Schauspielers und sind wohl auch in die römische Kaiserzeit zu setzen. Die Tragödien, auf welche sie Bezug nehmen, werden sich schwerlich feststellen lassen [16]).

Über die Masken und das sonstige Kostüm des für die attische Tragödie charakteristischen Chors s. Art. »Chor«.

b) Bei den Römern.

Die römische Tragödie, eine Nachbildung der griechischen, hielt sich auch bezüglich des Kostüms streng an das griechische Muster. Nachdem sich der Gebrauch der Masken einmal eingebürgert hatte, wurden dieselben ebenso wie die griechischen nach psychologischen Typen künstlerisch gestaltet, so dafs sie den Schauspieler bei der Einstudierung der Rollen nicht unwesentlich förderten. Auch die übrige Gewandung entsprach der griechischen, nur machte sich in der römischen nicht selten ein übertriebener Luxus breit.

Kunstdenkmäler, die ausdrücklich auf römische Tragödien zu beziehen wären, existieren unseres Wissens nicht [17]). [A]

C. Vibius **Trebonianus** Gallus, in Perusia in Etrurien geboren, wird am Ende November 1004 (251) nach dem Tode des Decius von dem panonischen Heere zum Kaiser ausgerufen, nimmt des Decius Sohn zum Kollegen als Augustus, und ernennt seinen Sohn Volusianus zum Cäsar; als Aemilianus wider ihn sich erhebt, zieht er diesem entgegen, wird aber von seinen eigenen Soldaten bei Interamna getötet, 47 Jahre alt, 1007 (254). Bronzemedaillon; auf der Kehrseite als saeculi felicitas die vier Jahreszeiten in Kindergestalten vorgeführt, eine zuerst bei L. Verus'

aus) ἀγρόθεν ἢ ἐκ λιμένος ἢ ἐκ πόλεως ἄγει. — ἡ μηχανὴ δὲ θεοὺς δείκνυσι, καὶ ἥρως τοὺς ἐν ἀέρι, Βελλεροφόντας ἢ Περσέας καὶ κεῖται κατὰ τὴν ἀριστερὰν (vom Zuschauer) πάροδον, ὑπὲρ τὴν σκηνὴν τὸ ὕψος. Poll. IV, 126. 128.

[16]) Siehe Millin, Descr. d'un Mos. ant. Taf. X. XVIII. XIX. XXIV; Wieseler, Theatergeb. u. Denkm. d. Bühnenw. Taf. VII, 5 u. VIII, 1. 2. 7. — Versuche, einige Scenen näher zu bestimmen bei Ribbeck, Die röm. Trag. S. 603 Anm. 88. — Uns erinnert VII, 7 an Kreon und den Wächter in Soph. Antig., VIII, 2 an Antigone und Ismene in der Eingangsscene der gleichen Tragödie, VIII, 7 an Pentheus und den gefesselten Dionysos in Eurip. Bacch. 423 ff.

[17]) O. Ribbeck, Die röm. Trag. S. 660 ff.; Ludw. Friedländer in Marquardt-Mommsen, Handb. d. röm. Altert. VI (2. Aufl.) und Darstell. aus d. Sittengesch. Roms (5. Aufl.) Tl. II. — Vgl. auch Art. »Schauspieler und Schauspielkunst«.



1952 Ein König: Pentheus? (Zu Seite 1852.

1951 Tragische Scen

VERLAG VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN UND LEIPZIG.

TAFEL LXXVIII. (Zu Artikel »Trauerspiel«.)



1950 Antigone (?) im Trauerkleide. (Zu Seite 1852.)

unbestimmt. (Zu Seite 1854.)

Meda
seit
des
Cohe
C
von
zum
End
n. 10
Junc
A
hurt

End
Aug
aber
als
sein
1950
Silb
pl.
Att
ver
und
unt
unt
Gö
net
stä
Fe
we
zw
im
ne

Medaillons vorkommende Darstellung, die aber erst seit Commodus häufig wird, und noch bis zum Ende des 3. Jahrhunderts wiederkehrt (Abb. 1954, nach Cohen IV, 278 n. 80 pl. XIII).

C. Vibius Volusianus, Sohn des Trebonianus von diesem 1004 (251) zum Cäsar, im folgenden Jahr zum Augustus erhoben, nimmt mit ihm ein gleiches Ende. Bronzemünze (Abb. 1955, nach Cohen IV, 299 n. 100 pl. XIV); auf der Kehrseite der Tempel der Juno Martialis.

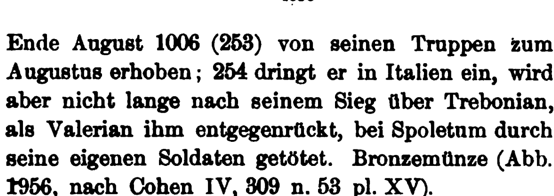
Aemilius Aemilianus, ein Mauritanier von Geburt, unter Trebonian Statthalter von Pannonien, wird



1954



1955



1956

1957

Ende August 1006 (253) von seinen Truppen zum Augustus erhoben; 254 dringt er in Italien ein, wird aber nicht lange nach seinem Sieg über Trebonian, als Valerian ihm entgegenrückt, bei Spoletum durch seine eigenen Soldaten getötet. Bronzemünze (Abb. 1956, nach Cohen IV, 309 n. 53 pl. XV).

Cornelia Supera, Gemahlin des Aemilianus. Silbermünze (Abb. 1957, nach Cohen IV, 310 n. 4 pl. XV). [W]

Triptolemos. Nach der Ortssage von Eleusis in Attika findet die umherirrende Demeter, als sie ihre verlorene Tochter sucht, beim Könige Keleos daselbst und seiner Gattin Metaneira freundliche Aufnahme unter der Gestalt eines alten Mütterchens. Die Göttin wird zur Dienerin des Hauses und nimmt den neugebornen Sohn in Pflege; auf wunderbare Weise stärkt sie das Knäblein, indem sie es nachts ins Feuer hält, und würde es unsterblich gemacht haben, wenn nicht die Mutter, ängstlich und neugierig, dazwischen gekommen wäre. Dieser Sohn wird freilich im homerischen Hymnus Demophon genannt und neben ihm trägt einer der andern Edlen, denen die mit dem Olymp wieder versöhnte Göttin den Ackerbau und ihre Geheimweihe zeigt, den Namen Triptolemos; aber dennoch ist bei der schon von den Alten empfundenen Schwankung und Willkür solcher Genealogieen nach den zahlreichen Bildwerken, welche nie von Demophon wissen, stets Triptolemos feiern, als sicher anzunehmen, dafs der gepflegte Liebling der menschgewordenen Göttin im Epos mit dem appellativisch zubenannten Triptolemos identisch sein mufs, welchen auch spätere Schriftsteller des Königs Eleusis Sohn und den Pflegling der Demeter nennen (Hygin. fab. 147).

Dieser ländliche Heros nämlich, ein uralter Dämon des Erntesegens für die fleifsigen Pflüger (τρίς und πολέω), welche vom Hirtenleben der Berge in der kleinen aber fruchtreichen Ebene von Eleusis zum Ackerbau übergegangen waren, hat in der Kunst nicht blos eine besondere halbsymbolische Darstellung hervorgerufen, sondern seine Geltung und Bedeutung allmählich weit über das ihm eigentümliche Gebiet von Attika hinaus ausgedehnt. Von statuarischen Kunstwerken im Altertum werden zwar nur zwei erwähnt ohne nähere Angaben; in einem Tempelchen bei der Enneakrunos in Athen, neben demjenigen der Demeter und Kora, Paus. I, 14, 1; und eine Kolossalstatue neben einer gleichen der Demeter vor deren Tempel in dem sicilischen Enna, Cic. Verr. II, IV, 48, 110. Auf eine grofse Gruppe deuten die Worte des Plinius 36, 23: *Romae Praxitelis opera sunt Flora, Triptolemus, Ceres in hortis Servilianis,* wo die Flora als Cora zu denken oder auch so zu lesen ist. Aus der Natur des Mythus folgt nun schon, dafs Triptolemos in älterer Zeit schwerlich allein und selbständig in Marmor oder Erz gebildet

wurde; dagegen finden wir aufser einigen späteren Reliefs sehr zahlreiche Darstellungen von ihm in der Vasenmalerei und der von Gemälden entlehnenden Kleinkunst der Gemmen und Münzen. Stephani (Compte-rendu 1859, 82) zählt 42 Vasenbilder auf, welche durch wenigstens drei Jahrhunderte eine Reihe der Entwickelungen des gebräuchlichen Typus der Darstellung bieten. In schwarzfigurigen Bildern erscheint Triptolemos seiner Königswürde gemäfs alt und bärtig, im langen steifgefalteten ionischen Gewande, Scepter und Ährenbüschel in den Händen, auf seinem Wagen sitzend, mit dem er ohne Rosse über das Brachland segnend dahinfährt. Darauf wird er jugendlich und langgelockt, durch einen Ährenkranz im Haar ausgezeichnet; er hält die Weinschale in der Rechten, ist aber noch am ganzen Leibe durch einen feinen bis auf die Füfse reichenden Faltenchiton und darüberliegenden Mantel verhüllt, mehr Priester als Fürst, mit Flügeln an den Wagenrädern dahinfahrend. Erst in der jüngeren attischen Epoche drang auch hier die Vorliebe für die Nacktheit durch und Triptolemos wird in herausfordernder Stellung Dionysos ähnlich gebildet, nur am Unterleibe künstlerisch verhüllt, während Schwäne oder auch Drachen mit graziös geschwungenen Hälsen und grofsen Fittigen seinen Wagen durch die Lüfte über alle Länder tragen. Die Jugendlichkeit bezeugen auch Ovid. Met. V, 645 (*juvenis*) und Verg. Georg. I, 19 (*unci puer monstrator aratri*). Die sehr zahlreichen Vasengemälde mit Triptolemos (grofse Auswahl Elite céramogr. III, 46—68) hat C. Strube (Studien über den Bilderkreis von Eleusis 1870 S. 1—25) eingehend behandelt und geordnet nach den verschiedenen Typen der Darstellung, welche sich vom einfachsten Schema im Laufe der Jahrhunderte immer mehr erweitert und reicher gestaltet. Die älteren Bilder zeigen gewöhnlich den gereiften Heros als König auf seinem geflügelten Wagensitz mit dem Scepter in der Rechten, einem Ährenbündel in der Linken, vor ihm stehend Demeter. Oft tritt dazu die mit der Granatblüte charakterisierte Persephone auf der andern Seite. Dann wird er von Gestalten des eleusinischen Mythus umgeben, zunächst von Verwandten, dem Vater Keleos, der Mutter Metaneira, den Schwestern, dem Hippothoon u. a. Die Namen derselben finden sich zwar nur auf einzelnen Exemplaren, lassen sich aber bei der stehenden Wiederkehr der Figuren leicht übertragen. Oder wir sehen Triptolemos schon auf der Fahrt begriffen im Geleite von Hermes (als πομπαῖος), wobei die Kehrseite der Gefäfse mehrmals als schönes Seitenstück den dem Dionysos ähnlichen und von diesem mit dem Weinstocke beschenkten Ikarios (s. Art. ›Theoxenien‹) ebenfalls dahinfahrend darstellt — eine glückliche Vereinigung zweier attischen Sagen von der Segnung ihres Landes durch die beiden Naturgötter. — Auf den Bildern des schönen Stils ist gewöhnlich der Akt der Aussendung dadurch verbildlicht, dafs Triptolemos eine Schale hält, in welche die vor ihm stehende Demeter mit der Kanne den Abschiedstrank eingiefst, wobei wiederum die Erweiterung durch Kora eintritt, die auch wohl entweder dem (jugendlichen) Heros eine Tänie reicht oder statt der Mutter ihm einschenkt, einmal auch eine Pflugschar in der Hand hält (s. Art. ›Ackerbau‹ Abb. 14). Auch hier finden sich Zuschauer, aber nicht mehr die menschliche Verwandtschaft des eleusinischen Königs, sondern ein glänzender Götterkreis, in welchem der göttliche Dämon sich als Gleichgestellter bewegt. Oder Triptolemos ist schon auf der Flugfahrt begriffen, wobei er die geschlossene rechte Hand hoch erhoben hält, um anscheinend die Saat über das Land auszustreuen; andere Male ist die Hand nicht geschlossen, sondern wie segnend oder gebietend ausgestreckt.

Die Prachtvase von der Form eines Bechers, deren rundumlaufendes Bild mit roten Figuren wir Abb. 1958 nach Mon. Inst. IX, 43 hier wiedergeben, ist von dem Maler Hieron (laut Inschrift) gemalt und unter etwa 20 von ihm bekannten Werken (s. Brunn, Künstlergesch. II, 694) eins der vorzüglichsten. Da sämtliche Figuren mit Inschriften bezeichnet sind, so ist die Deutung nicht blos leicht, sondern auch lehrreich für ähnliche Darstellungen. In der Mitte sitzt der jugendliche Triptolemos lorbeerbekränzt (wie meistens) auf seinem Flügelwagen, dem die sonst vorgespannten Drachen hier als seitlicher Schmuck angefügt sind; er hält in der Linken Ähren, in der Rechten eine Schale zur Trankspende für glückliche Fahrt. Vor ihm steht Persephone im Doppelgewande, mit Halsband, Ohrringen und Diadem geziert; die Fackel in der Linken, erhebt sie die Weinkanne hoch mit der Rechten, ihm die Schale zu füllen. Auf der andern Seite (hinter Triptolemos) steht Demeter, ebenfalls mit brennender Fackel und mit Ähren; sie trägt ein Diadem in Form der Mauerkrone, wie die Gaia, und ein reichgesticktes Obergewand (wie wir uns etwa den der Athene dargebrachten Peplos zu denken haben), auf dem man Delphine, Flügelrosse, Gorgonen und Erinnyen, daneben Wettläufer und Rennwagen unterscheidet. Hinter ihr folgen vier andre Götter (untere Reihe): Poseidon sitzend mit Scepter und Delphin, daneben stehend Amphitrite mit Delphin, hinter dieser Dionysos bärtig mit dem Epheukranz im Haar und Epheuzweigen an dem Stabe, endlich Zeus belorbeert, mit Scepter und Blitz. An Persephone dagegen schliefst sich die Nymphe des Ortes Eleusis, auch mit Diadem und Ohrgehängen, das Hinterhaupt in einen Schleier gehüllt; sie hält in der Rechten eine Blume, mit der Linken hebt sie zierlich, um vorzutreten, das Kleid. Hinter ihr sitzt myrtengekrönt und mit Scepter der Sänger Eumolpos, der zum Zeichen seines Berufes einen Schwan

neben sich hat. Die Nymphe Eleusis kommt in der Litteratur nicht vor, wie Kekulé, Annal. Inst. 1872, 228 bemerkt; Eleusis ist König des Ortes und Vater entweder des Keleos (Hymn. Cer. 105) oder des Triptolemos (Hygin. fab. 147; Paus. I, 38, 7). Aus Apollodor aber (I, 5, 2: Πανύασις δὲ Τριπτόλεμον Ἐλευσῖνος λέγει. φησὶ γὰρ Δήμητραν πρὸς αὐτὸν ἐλθεῖν. Φερεκύδης δέ φησιν αὐτὸν υἱὸν Οὐρανοῦ καὶ Γῆς) sieht man, dafs die Tradition schon früh schwankte. Der Maler Hieron hat also hierdurch eine der Volksvorstellung naheliegende Verkörperung, eine neue mythologische Person geschaffen, welche auch anderwärts vorzukommen scheint.

Auf einer Anzahl von Vasen späteren prächtigen Stiles, besonders unteritalischen Fundortes, wird die ganze Darstellung und die Umgebung des Triptolemos schwärmerischer und phantastischer. Hier sollte man glauben, Scenen aus dem mystischen Drama von Eleusis wiederfinden zu dürfen. Triptolemos ist gewöhnlich in der Vorderansicht dargestellt und reich geschmückt; er erscheint in dionysischer Üppigkeit der Gestalt. Statt der ehrwürdigen Eltern oder der ernsten, steifen Versammlung olympischer Götter umgeben ihn die Horen und Aphrodite, neckische Satyrn und geputzte Frauen, Eroten und Schwäne: erotische und Natur-Elemente. Die anwesenden Götter sind bequem gelagert oder in dramatisch bewegter Unterhaltung begriffen. Strube a. a. O. S. 17 will diese Darstellungen von dem Sophokleischen Triptolemos herleiten, in dem er eher ein Satyrdrama als eine Tragödie vermutet. Unter diesen Bildern, deren Figurenreichtum grofsenteils sehr schwer zu deuten ist und die verschiedensten Erklärungen hervorgerufen hat (s. die Anführungen bei Overbeck, Kunstmyth. III, 551—563) geben wir hier das vergleichsweise einfache einer Kertscher Vase nach Compte-rendu 1862 pl. IV, Abb. 1959 auf S. 1858.



1958 Triptolemos im Götterkreise. (Rundbild: oben rechts schliefst an unten links, oben links an unten rechts.) (Zu Seite 1856.)



1959 Triptolemos' Aussendung, in alexandrinischer Auffassung. (Zu Seite 1857.)

In der Mitte steht Triptolemos von Dionysos ähnlicher Bildung und Gesichtsausdruck auf seinem Wagengestell, angethan mit einem befremdlichen, eng anschliefsenden buntgestickten Ärmelchiton, über welchen ein Himation sich um den Rücken und Leib zieht; das Haar ist mit einer weifsen Binde und zwei hörnerartig emporstehenden gelben Ähren geschmückt. Der Wagen ist von primitiver Bildung, um die Achse haben zwei ungeflügelte Drachen geschickt ihre Leiber geschlungen, fast wie nach Sophokles, wo Triptolemos' fg. 3 lautet: δράκοντε θαιρὸν ἀμφιπλὶξ εἰληφότε. Das mit einem Lotosknauf versehene Scepter mit der Linken aufstützend, läfst sich der Heros von Demeter Wein in seine Schale eingiefsen. Die Göttin ist auffallend jugendlich gebildet, oben leicht gekleidet, ohne matronale Würde, fast einer Nike ähnlich; kein Wunder, wenn Strube S. 18. 20 hier ein Liebesverhältnis zu ihrem Schützlinge annimmt, um so leichter, als Kora auf dem Bilde (wie vielleicht auch auf einigen andern) fehlt. Dafs der Moment der Aussendung dargestellt ist, leidet keinen Zweifel; in Sophokles' Drama begleitete ihn Demeter mit einer feierlichen Rede an den Helden über seine Mühsal, Dion. Hal. Ant. I, 12. Links von dieser Hauptgruppe finden wir zwei Horen (ΗΩΡΑΙ), eine sitzend, die andre stehend, beide eine Kornähre in der Hand haltend, und beide der Demeter auffallend in Gesichtszügen, Kleidung und Schmuck ähnelnd. Die Horen werden in den orphischen Hymnen (43, 7. 29, 9) die Gespielinnen der Persephone (συμπαίκτορες, jene ihre συμπαίκτειρα) genannt; ihre Zweizahl findet sich auch sonst (s. Art. S. 700). Beide Horen haben den Blick auf das Mittelpaar gerichtet; nicht minder die ganze Gruppe rechts unter einem Lorbeerbaume, welche inschriftlich aus Aphrodite, Eros und Peitho besteht. Nach Stephani ist Aphrodite hier anwesend als »Göttin des Frühlings und Beschützerin seines Blumenflores«, sie heifst ja Ἄνθεια, Εὔκαρπος, Δωρῖτις; Strube und Brunn halten jedoch ihre Begleitung für zu bedeutungsvoll, um hier nur den Schutz der Vegetation zu erkennen. Auf der andern Seite steht an einen Ölbaum gelehnt ein Satyr, unten durch einen Hügel verdeckt, welcher in der Hand eine Pansflöte mit gelbem Bande hält; hinter ihm zur Ausfüllung eine Weinranke. Er erscheint als stiller Belauscher der Scene, welche hier in freier Natur vor sich geht. Während aber sonst in diesen Bildern kaum jemals das Lokal in bestimmter Weise charakterisiert ist, zieht sich hier am ganzen unteren Rande des Bildes ein Flufs hin und eine Inschrift (ΝΕΙΛΟΣ) belehrt uns, dafs wir uns am Nil in Ägypten befinden. Einige Ufergewächse und eine Katze, die einen Vogel im Maule trägt (andre sehen einen Panther) verdeutlichen die landschaftliche Stimmung. Hiernach können wir nicht umhin daran zu denken, dafs die Ägypter (ohne Zweifel in der alexandrinischen Epoche) den Ruhm des Triptolemos für ihren Osiris in Anspruch nehmen (nach Diod. I, 18. 20; dann spätere Scholiasten und Mythographen), dafs die Satyrn in dem Mythus des Osiris eine gewisse Rolle spielen (Diodor. l. c.; sie wohnen als Volk in Panopolis, Plut. Isid. 14), dafs endlich die eleusinischen Mysterien auch in Alexandria eine Filiale hatten (Tac. Hist. IV, 83, schol. Callim. hymn. Cer. 1) und die Ptolemäer nicht verfehlt haben werden, durch Gepränge, wie ihre ägyptischen Priester durch Vermengung mit einheimischen Gottheiten den prächtigen Geheimdienst zu heben.

Nach diesem jedenfalls der alexandrinischen Epoche angehörigen Bilde kommt der Triptolemosmythos auf gröfseren plastischen Kunstwerken nicht vor. Nur zwei der römischen Kaiserzeit entstammende Monumente verdienen Erwähnung, die Silberschale von Aquileja und der Sarkophag von Wiltonhouse (Wieseler II, 117; besser bei Overbeck Taf. XV, 3). Über den Sarkophag gehen die Erklärungen weit auseinander. Brunn sieht in diesem Bilde eine verflachte römische Allegorie (Sitzungsber. Münch. Akad. Phil. Kl. 1875, 21): Förster dagegen (Arch. Ztg. 1875, 79) die Einwirkung orphischer Dichtung und eine Verbindung des Anodos der Kora mit der Aussendung des Triptolemos.

Die in Aquileja gefundene, jetzt im Münzkabinett in Wien befindliche silberne Schale aber, hier nach Arneth, die antiken Gold- und Silbermonumente des K. K. Münz- und Antikenkabinett zu Wien, Beil. Taf. 2 (Abb. 1960) ist seit lange als das Opfer eines vornehmen Römers in der Gestalt des Triptolemos an Demeter erkannt worden. Man hat in den Gesichtszügen des Opferers bald Agrippa, bald Germanicus gesehen. Die richtige Deutung der Gesamtdarstellung jedoch ist erst von Brunn aufgestellt worden. (Sitzungsber. Münch. Akad. Philol. Kl. 1875, I, 18 ff). Man glaubte früher aufser den leicht erkennbaren Hauptfiguren der sitzenden Demeter, der unten gelagerten Erdgöttin und der oben schwebenden Halbgestalt des Zeus besonders Persephone suchen zu müssen und wollte sie in der entblöfst dasitzenden ährenbekränzten Gestalt links mit ihrer Genossin Hekate finden, die schlangenfütternden Mädchen sollten etwa die Töchter des Keleos sein. Brunn erhebt sich dagegen mit Recht: »Ein halbnacktes, fast genrehaft nachlässig dasitzendes Mädchen soll Persephone sein? und die ihr untergeordnete Hekate, ohne eines ihrer sonst charakteristischen Kennzeichen, soll sich in höchster Vertraulichkeit auf ihre Schulter lehnen? Nach ihrer ganzen künstlerischen Erscheinung stehen die vier Mädchengestalten auf einer und derselben Linie, sie sind untereinander gleichberechtigt, aber gegenüber den beiden Hauptpersonen nur Wesen zweiten Ranges.«

Er betont dann, dafs hier weder, wie in den älteren Vasenbildern, die Anschauungen der epischen und spezieller der Hymnenpoesie vorliegen, noch wie in den jüngeren, die symbolischen der Göttervereine des Mysterienkultus, sondern etwas drittes und fährt so fort: »Triptolemos ist hier ein Römer, er opfert in halber Figur, wie aus den Wolken hervorblickende Zeus aber ist nicht einmal mit dem Zeus auf gleiche Linie zu stellen, welcher auf der Poniatowskischen Vase oben oder im Hintergrund in ganzer Gestalt gelagert ist. Wende man nicht Raummangel ein; ein geschickter Künstler hätte auch auf der runden

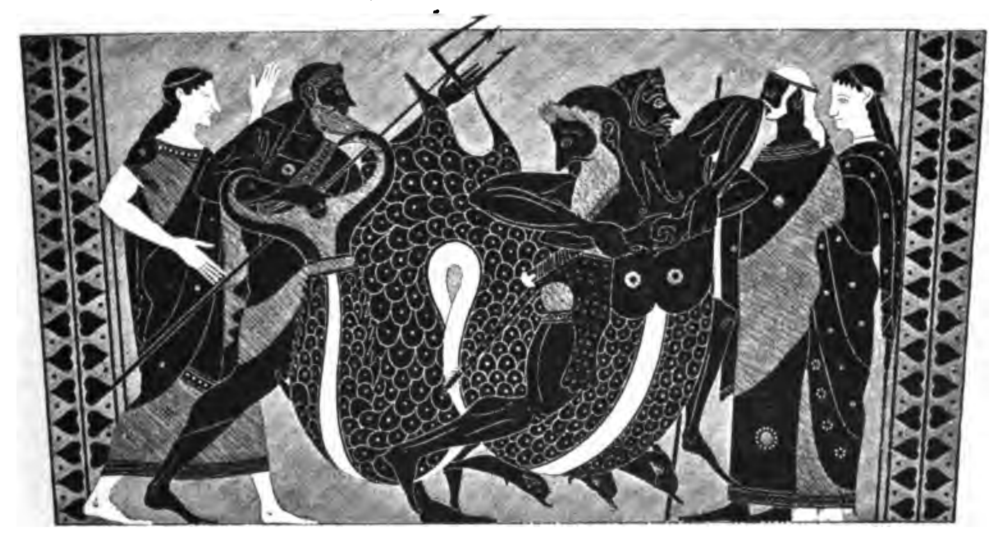


1960 Opfernder Römer in Gestalt des Triptolemos. (Zu Seite 1859.)

als Römer; denn die ihm dienenden Kinder sind der mythologisierenden Tendenz entsprechend leicht umgebildete Camilli und Camillae. Er opfert der Demeter, welche nicht wie in allen griechischen Darstellungen, handelnd, den Triptolemos mit der Verbreitung des Ackerbaus beauftragend auftritt, sondern unaktiv dasitzt, um sich das Opfer darbringen zu lassen. [Overbeck sagt, Demeter sei »möglicherweise sogar als Statue auffafsbar«.] Der Schale Raum für die ganze Gestalt finden können, sofern er nur gewollt hätte. In halber Gestalt mit dem sein Haupt umhüllenden Schleier ist er trotz Scepter, Blitz und Adler weit mehr der römische Caelus, der begriffliche Gott des Himmels, als der griechische Zeus, gerade wie sein Gegenbild im unteren Abschnitt nicht die alte mythologische Gaia, sondern die römische Tellus, die Repräsentantin des materiellen Elementes ist. In diesen Kreis passen

als weitere Umgebung wahrlich nicht Persephone, Hekate und die Töchter des Keleos, wohl aber vier andere begriffliche Wesen, nämlich die vier Jahreszeiten. Die mit der Fütterung der Schlangen beschäftigte vordere in halber Bekleidung ist der Herbst; die etwas zurückgerückte, ganz bekleidet und mit Schilf bekränzt, ist der Winter. Mit der ersten, d. h. mit der Saatzeit beginnt der Kreislauf des Ackerbaujahres; wenn er halb vollendet, begegnen wir, auf der entgegengesetzten Seite des Reliefs, dem mit Blumen bekränzten Frühling in leichtem Gewande und mädchenhaft jugendlicher Bildung, zuletzt endlich dem wieder nur halb bekleideten und mit Ähren bekränzten Sommer, der sich nach der Mitte zurückwendet; er soll den Kreislauf abschliefsen und erfüllen, was der Herbst verheifsen. — So ist von dem Mythus selbst nur eine oberflächliche Erinnerung übergeblieben, römischer Auffassung entsprechend ist er in verstandsmäfsige Begriffe aufgelöst und bildet gewissermafsen nur den Rahmen, in den sich diese Begriffe übersichtlich einordnen lassen: ein vornehmer Römer, wir möchten am liebsten annehmen, einer der sich um das für die römische Verwaltung so wichtige Gebiet der *annona* wesentliche Verdienste erworben haben mochte, opfert der Ceres; unter der Gunst des Himmels gedeihen die Früchte der Erde im Wechsel der Jahreszeiten, und er, der Begünstigte, erscheint daher wie ein zweiter Triptolemos, ein Segenspender und Wohlthäter der Menschheit.« Soweit die ebenso einfache wie geistreiche Erklärung Brunns.

Über sonstige Denkmäler ist nicht viel zu sagen. Zwei pompejanische Wandgemälde mit Triptolemos sind unerfreulich. Auf einigen kleinen Münzen (meist Kupfer) von Athen und Eleusis findet sich Triptolemos, zuweilen schwer von der suchenden Demeter zu scheiden (Wieseler II, 113 a. b.). Von dort aus ging der Typus später zu einigen entlegenen Städten, Perinthos, Adrianopolis, Nikaia in Bithynien, Magnesia am Sipylos und Alexandria über. Die Verbeitung des Mythus veranlafste sogar die Stadt Sardes auf ihren Münzen den einheimischen Heros Tylos (dem also das gleiche Verdienst wie dem Triptolemos zugeschrieben wurde) in gleicher Haltung zu prägen (Wieseler II, 114). Unter den geschnittenen Steinen ragt hervor ein schöner Pariser Kameo (Sardonyx): Germanicus (oder Claudius) und Agrippina, als Triptolemos und Demeter Thesmophoros (mit der Rolle) durch die Länder fahrend und Samen ausstreuend, Wieseler II, 380. Das berühmte Mantuanische Onyxgefäfs, jetzt wieder in Braunschweig (abgeb. Gerhard Ant. Bildw. Taf. 310) stellt Triptolemos vor, jedoch in rätselhafter Weise: es ist wahrscheinlich eine Fälschung (nach Brunn, s. Overbeck Kunstmyth. III, 698 A. 40). [Bm]



1961 Herakles ringt mit dem Triton. (Zu Seite 1862.)

Triton, nach Hesiod. Theog. 930 und Apollod. I, 4, 6 der Sohn des Poseidon und der Amphitrite, jedoch ursprünglish gewifs ein selbständiger Meergott (gleichbedeutend mit Nereus), dessen spätere künstlerische Gestaltung die Vermutung nahe legt, dafs er orientalischer Abkunft sei. Die Fischgötter Dagon und Derketo an der philistäischen Küste, besonders in Askalon und Gaza verehrt, sind nämlich bis unter die Brust von menschlicher Form, laufen dann aber in einen Fischleib aus (Stark, Gaza S. 249; Lajard, Recherches sur le culte de Vénus pl. 22. 24). Genau von derselben Bildung ist ein bärtiger Seedämon, welcher auf älteren Vasenbildern mit schwarzen Figuren häufig erscheint, wie er von Herakles überwältigt wird. Wir geben von diesem litterarisch

nicht bezeugten Mythus (man sucht ihn mit dem Kampfe gegen Nereus zu identifizieren, Apollod. II, 5, 11, 4), dessen Bezug auf Triton jedoch durch Namensinschrift auf mehreren Vasenbildern sicher steht, einen typischen Beleg aus Gerhards Auserl. Vasenb. II, 111 (Abb. 1961). Ein oberhalb menschlicher Dämon endet unterhalb in einen mehrfach gewundenen Fischleib, dessen gewaltige Gröfse durch die kleinen Delphine daneben hervortritt. Herakles hat sich rittlings über ihn geworfen und hält ihn mit den zum Herakleskoten verschränkten Händen umspannt. Dem gequälten Meerungetüm eilt Poseidon mit dem Dreizack zu Hilfe, lebhaft erregt hinter ihm Amphitrite. Mehr als ruhige Zuschauer warten ihnen gegenüber der alte Nereus und seine Gemahlin Doris den Ausgang des Kampfes ab. Nereus ist auch hier (s. oben S. 1016) weifshaarig, im grofsen Mantel, mit Herrscherstab und Stirnband ausgezeichnet.

Wie beliebt der Gegenstand war, zeigt die Menge der vorhandenen Bilder, deren Petersen, Annal. 1882 S. 76 nicht weniger als 65 aufzählt, lauter schwarzfigurige Vasen bis auf eine, und in der Hauptgruppe von genauer Übereinstimmung.

Derselbe mit Herakles kämpfende Meergott zeigt sich auch auf dem Tempelfriese von Assos; vgl. Art. ›Archaische Bildhauerkunst‹ S. 327 Abb. 339 oben rechts. Die hier überall bemerkbare unorganische Verbindung des Menschen- und Fischkörpers suchte man (wie bei den Kentauren durch einen überhängenden Mantel) bald mittels der Bekleidung zu verstecken (Mon. Inst. I, 37; Elite céramogr. III, 33. 34). Allmählich gelang es indes der entwickelteren Kunst, die gestellte Aufgabe ähnlich wie bei den Kentauren (s. den Art.) so zu lösen, dafs der Oberleib vollständig menschlich ward und diesem nur statt der Beine zwei geringelte Fischschwänze angesetzt wurden. (Ob die schlangenfüfsigen Giganten hier das Vorbild lieferten oder erst nachfolgten, lassen wir unentschieden.) War nun auch unter dem Drucke der olympischen (Dichter-) Götter der alte lokale Triton, den die Schiffer aller Zeiten kannten, zum spukhaften Dämon herabgesunken (wie ihn Paus. VIII, 21, 1 nach dem Volksglauben beschreibt), so konnte er durch die schöpferische Phantasie der Dichter und Künstler begünstigt, wenigstens als dienender Geist der oberen Meergottheiten und zwar in der Mehrzahl eine Wiedergeburt in verschönter und verjüngter Gestalt feiern. Von der Hoheit des dem Skopas zugeschriebenen Idealtypus eines Tritonen können wir eine annähernde Vorstellung gewinnen aus der nur im Oberteil erhaltenen Figur im Mus. Pio-Clem. I, 34 (Abb. 1962), deren Original ohne Zweifel aus der alexandrinischen Epoche stammt. Die Bildung des Rumpfes und des Kopfes ist so menschlich edel wie an den schönsten Satyrn, mit denen dieser Satyr der See auch als einziges Abzeichen die langen spitzen Ohren gemein hat; wie jene auch ist der bärtige Alte in einen bartlosen Jüngling umgewandelt. Anstatt der heiteren Physiognomie aber jener neckischen Dämonen, worin sich die sonnenbeglänzte Ruhe der Waldnatur spiegelt, tritt hier eine schon am Poseidon bemerkte Trübigkeit des Gesichtsausdrucks hervor, in welchem wir einen Reflex des feuchten und unfruchtbaren Elementes, des nie rastenden und doch nie erzeugenden Meeres erblicken. In der wahrhaft ergreifenden Melancholie



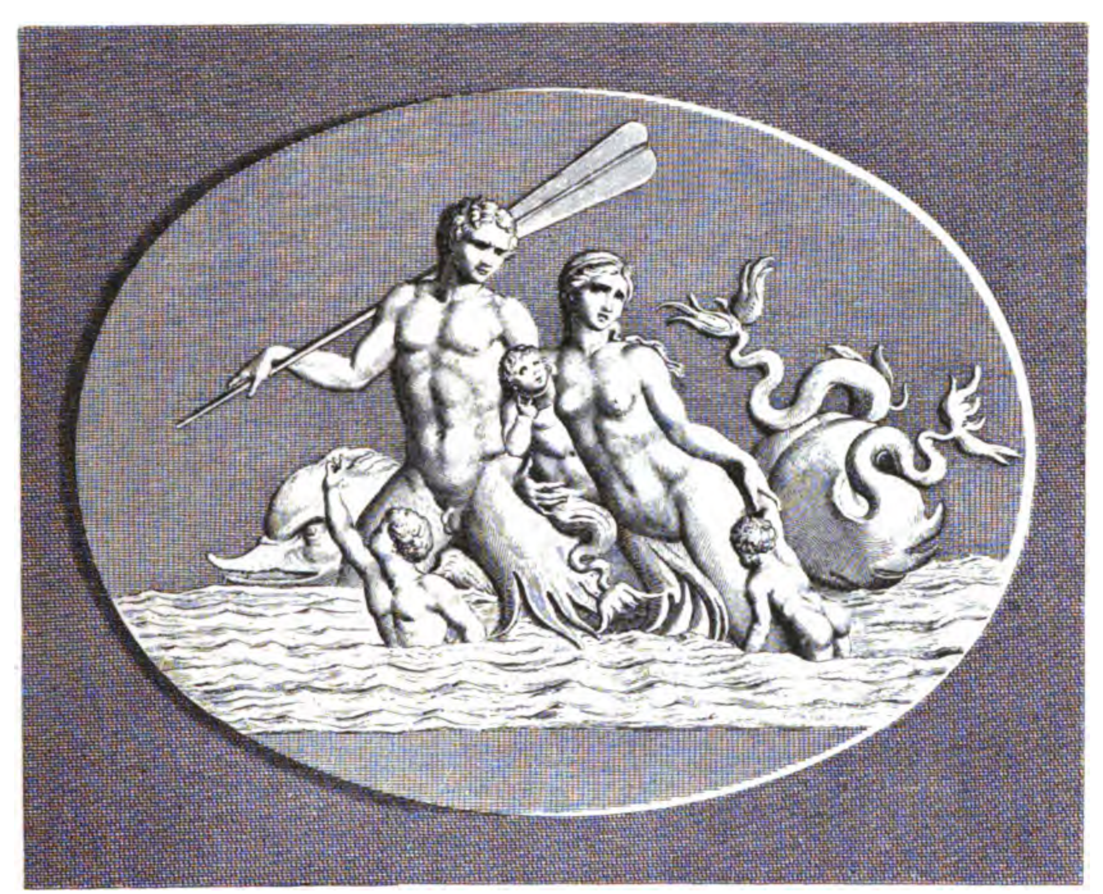
1962 Triton.

dieser Züge, welche mittels der tiefliegenden Augen, des sehnsuchtsvoll nach oben gerichteten Blickes, der scharf vortretenden und nicht in flachem, sondern stumpfem Winkel über der Nase zusammenstrebenden Augenknochen und der durch dieses Aufziehen entstehenden Stirnfalte und Öffnung des Mundes hervorgebracht ist, hat man mit Recht ein Stimmungsbild der teils sorglos schwärmenden, teils in unfruchtbarer Klage sich verzehrenden Zeit nach Alexander zu sehen geglaubt. (Vgl. Brunn in Verhandl. der Innsbrucker Philolog.-Vers. 1874 S. 43).

Offenbar kannte Apollonius Rhodius diese selten schöne, fast erhabene Einzelbildung, als er IV, 1610 den libyschen Triton beschrieb: δέμας δέ οἱ ἐξ ὑπάτοιο κράατος ἀμφί τε νῶτα καὶ ἰξύας ἔστ' ἐπὶ νηδὺν ἀντικρὺ μακάρεσσι φυὴν ἔκπαγλον ἐίκτο. αὐτὰρ ὑπαὶ λαγόνων δίκραιρα οἱ ἔνθα καὶ ἔνθα κήτεος ὁλκαίη (doppelter Fischschwanz) μηκύνετο; vgl. Cic. nat. deor. I, 28, 78. *qualis ille maritimus Triton pingitur natantibus in-*

vehens beluis adjunctis humano corpori. Zuweilen erscheinen weibliche Tritonen, aber selten, obgleich παρθένοι Τρίτωνες bei Philostr. Imag. II, 18 das Gespann der Galateia lenken; dagegen eine ganze Tritonenfamilie bietet eine zierliche Amethystgemme, welche wir Abb. 1963 in der starken Vergröfserung nach Wicar Galérie de Florence I (unter dem Gemälde La charité) wiedergeben. Am häufigsten jedoch trifft man die Tritonen im Plural als dienende Geister der höheren Meergottheiten. Zwei blasende spielen auch wohl die Leier oder führen Ruder in der Hand, sie rauben Nereiden und buhlen mit ihnen.

Eine Abart der Tritonen bilden die Seekentauren (ἰχθυοκένταυροι bei Tzetz. Lycophr. 34), welche von den Hüften abwärts in einen Pferdeleib übergehen, der aber nach hinten wieder in einen Fischleib endigt. Sie haben zuweilen Krebsscheren in den Haaren, wie die Maske des »Meergottes« (s. den Art.); ein Bild bei Clarac Taf. 206, 460. Die herrliche Gruppe



1963 Tritonenfamilie.

Tritonen füllten das Giebelfeld am Saturntempel in Rom (Macrob. Sat. 1, 8.). Eben solche finden wir mit grofsen Muschelhörnern in der einen, Ruder oder Anker in der andern Hand nachgebildet auf den Seiten des schönen Nereidensarkophags im Palaste Corsini in Rom, Mon. Inst. VI, 26. Andre Bildwerke im Art. »Nereiden«, »Skopas«. Gewöhnlich blasen sie als Zugführer und Begleiter einer Seeprozession auf schneckenförmigen Meermuscheln, wie dies in zahlreichen Dichterstellen gesagt wird (z. B. Moschos II, 124 beim Raube der Europa: τοὶ δ' ἀμφί μιν ἠγερέθοντο Τρίτωνες, πόντοιο βαρύθροοι αὐλητῆρες κοχλοῖσιν ταναοῖς γάμιον μέλος ἠπύοντες); eines solchen, der eine Nymphe geraubt hat, welche sich sträubend ihre Reize enthüllt, im Vatican n. 428, (Abb. 1964 nach Photographie) vermag von den Bildungen des Skopas (vgl. S. 1672) einen annähernden Begriff zu geben. »Der Kopf des Triton, welcher jene den Wassergottheiten eigentümliche Trübsinnigkeit wahrnehmen läfst, ist von charakteristischer Schönheit und zeigt die Verschmelzung des Menschen- und Fischleibes noch einmal im verjüngten Spiegelbild. Er hält eine der schönen Nymphen, welcher er aus einem klippigen Hinterhalt Nachstellungen bereitet hatte, mit der Rechten umfafst, und indem er durch das untergeschlagene Rofsbein ihre Flucht



1964 Triton eine Nymphe entführend; Marmorgruppe. (Zu Seite 1863.)

unmöglich gemacht hat, eilt er mit triumphierend erhobener Linken den Felsenhöhlen zu, in welchen er seinen Schatz in Sicherheit zu bringen gedenkt. Zaghaft hält sie seinen Schopf mit der einen Hand gefafst, während sie die andere wehklagend ausstreckt und bang um Hilfe ruft. Zwei Liebesgötter, die dem Abenteuer nicht fremd zu sein scheinen, haben auf den Windungen des Fischschweifes Platz genommenen, welchen der Triton nach sich zieht. Der eine dieser kleinen schalkhaften Flügelknaben legt die Hand an das Ohr, um das Angstgeschrei, welches ihm gar so gefährlich nicht zu klingen scheint, deutlicher noch vernehmen zu können, während der andre die Hand auf den Mund legt und sie bedeutet zu schweigen. — Die schäumenden Wogen, welche der Gruppe zur Basis dienen, sind von neuer Hand. Im Altertum mag sie mitten im Wasser aufgestellt gewesen sein und zur Verzierung eines Brunnens oder Nymphäums gedient haben. Es wird sogar versichert, dafs die Statue durchbohrt gewesen und dafs der Wasserstrahl zwischen den Rofsbeinen des Triton zu Tage geführt gewesen sei‹. (Braun.)

Die neugewonnene Mischgestalt der Tritonen wurde aber auch auf andre Tierkörper übertragen, um sie dem Elemente des Wassers anzupassen und dem Poseidon ein seiner Majestät angemessenes Gefolge, eine Art von Dionysischem Thiasos zu schaffen. So entstanden Seerosse, Seestiere, Seehirsche, Seetiger, Seewidder, Seewölfe und die ganz phantastischen Seedrachen, welche in der späteren dekorativen Kunst ein sehr beliebter Gegenstand wurden. Wenige statuarische Werke, aber zahlreiche Wandgemälde in Pompeji, Mosaikfufsböden und Terrakotten geben davon Zeugnis, wie denn auch die Dichter solche Züge des Poseidon, der Galateia, der Aphrodite gern ausmalen (vgl. Jahn, Sächs. Ber. 1854, 178 ff.) und sich dabei offenbar auf Kunstwerke stützen. So zieht Venus übers Meer bei Apulejus, Metam. IV, 31: ›*Adsunt Nerei filiae chorum canentes et Portunus caerulis barbis hispidus et gravis piscoso sinu Salacia et auriga parvulus delphini Palaemon. Iam passim maria persultantes Tritonum catervae; hic concha sonaci leniter bucinat, ille serico tegmine flagrantiae solis obsistit, alius sub oculis dominae speculum praegerit, currus biiuges alii subnatant; talis ad Oceanum pergentem Venerem comitatur exercitus.* (Über Portunus, den Hafengott Palaimon, und Salacia, die Gattin Neptuns s. Preller, Röm. Myth. 503 f.). Das edelste Vorbild gab der oben Abb. 1744 Taf. LXII abgebildete Münchener Poseidonfries. [Bm]

Triumph- und Ehrenbögen. Mit der Benennung ›Triumphbögen‹ fafst man gemeinhin alle freistehenden Thorbauten römischen Ursprungs zusammen. Das ist ungenau; denn von den uns erhaltenen bezw. bekannten Denkmalen dieser Gattung sind kaum drei Fünftel zu Ehren eines Triumphes errichtet, während die übrigen ihrer Bestimmung nach als Bau-, Ehren- und Strafsenbögen zu bezeichnen sind. Da aber diese Unterschiede weder in der baulichen Gesamtfassung noch in der Gestaltung der Einzelformen in entschiedener oder mehr als unwesentlicher Weise einen Ausdruck finden, so sei jene Zusammenfassung gestattet. Den Triumphbögen verwandt und in den älteren Beispielen als ihre Vorläufer anzusehen sind die als Pracht- oder als Triumphthore reich ausgestatteten Stadteingänge. Auch einige Strafsenüberbrückungen im Zuge von Aquädukten sind dieser Bautengruppe beizuzählen. Beide Gebäudearten sollen, der Einfachheit halber, einbegriffen sein, wenn im folgenden allgemein von ›Triumphbögen‹ gesprochen wird.

Die Gesamtzahl der in Betracht zu ziehenden, heute noch erhaltenen Bögen beläuft sich — soweit sie Verfasser kennt — auf 125. Aufser ihnen sind etwa 30 nach Münzdarstellungen, schriftstellerisch oder durch ihre Inschriften bezeugt.

Die meisten sind verhältnismäfsig gut erhalten. Weder der Raublust der Barbaren, noch dem Fanatismus der Christen konnte daran liegen, sie zu zerstören. Manchem harten Angriff von Menschenhand und der verderblichen Einwirkung von Wind und Wetter hielt ihre geschlossene, fest gefügte Masse durch fast zwei Jahrtausende besser Stand als der luftige Bau der Tempel. Allerdings fehlt allen die für die Gesamterscheinung des Bauwerks sehr wichtige Triumphalstatue, die einst im Goldschmuck glänzende Krönung des Ganzen; und keiner hat den oft reichen Schmuck an Bronzezierraten bewahrt. In einzelnen Fällen blieb nichts aufrecht als der bauliche Kern, die Hülle der Zierformen kann nur mit Mühe und Unsicherheit aus den vorhandenen Bruchstücken ergänzt werden (Caparra, Carsoli, Pompeji); während in anderen der untere Teil des Bauwerks mit allen Details gesichert, der obere jedoch zerstört und verloren ist (Cabanes, Carpentras, Constantine, S. Remy). Die Mehrzahl der Denkmale aber steht noch wohlerhalten da in ihrer trotzigen Eigenart; und indem sie wie Merksteine den Siegeslauf der Römer von Gallien bis zum Euphrat bezeichnen, sind sie die wichtigsten Belege für die geschichtliche Überlieferung der alten Schriftsteller. Oft sprechen sie deutlich durch ihre Inschrift. Aber auch wenn diese fehlt, bleibt der Bau selbst ein klares Zeugnis für den Ruhm römischer Machtfülle.

An keiner Klasse von Bauwerken können wir die Fortbildung der architektonischen Einzelformen während der vier Jahrhunderte von Cäsar bis Julianus so stetig verfolgen wie an den Triumphbögen. Es ist lehrreich zu beobachten, wie die gleiche Aufgabe zu verschiedenen Zeiten unter Beibehaltung desselben Grundgedankens verschieden gelöst wird; umsomehr als die eingeführte römische Kunst in den Provinzen

— besonders in Gallien und Asien — infolge der Mitwirkung einheimischer Künstler und Handwerker eine mehr oder minder starke lokale Beeinflussung erfährt.

Über die Entwickelung der römischen Skulptur geben die Triumphbögen wichtige Aufschlüsse. Sind auch die freien Bildwerke, welche auf und an den Säulen der reicher ausgestatteten Monumente standen, wie die bereits erwähnten Erzstatuen, bis auf wenige verschwunden, so sind doch die dem baulichen Gerüst eingesetzten Reliefs meist wohl erhalten. Eine neue Gattung, die Reliefs geschichtlichen Inhalts — sei es, dafs sie Kampf und Sieg, sei es, dafs sie Triumphalscenen oder friedliche Begebenheiten aus dem Leben des zu verherrlichenden Kaisers darstellen —, findet an diesen Bauten Ursprung und Weiterbildung. Die ersten Versuche dieser Art sehen wir in dem grofsen Relief der Attika des Bogens von Orange und den Bildwerken des jetzt zerstörten Claudiusbogens (in der Villa Borghese bei Rom); die trajanischen Reliefs am Bogen des Constantin zeigen die höchste Stufe der Vollendung, die demselben Bauwerk von seinem Erbauer neu hinzugefügten Darstellungen dagegen den letzten Niedergang der Kunst. In den Triumphalreliefs treten uns zum erstenmal jene malerischen Züge, die Versuche perspektivischer Darstellung, entgegen, welche diese Werke von den gleichartigen der Griechen grundsätzlich unterscheiden [1]).

Neben denen der Sarkophage haben diese Reliefs auf die Gestaltung der Flächenbildnerei im Zeitalter der Renaissance grofsen Einflufs geübt. Und noch bedeutender war damals die Wirkung der Bögen selbst auf architektonischem Gebiete. Die Systeme des Titus- und des Constantinsbogens in Rom galten vor 500 Jahren und gelten noch heute als unübertrefflich schöne Beispiele ihrer Gattung, auf deren Studium die Baukünstler der Renaissance viel Sorgfalt verwandten. Wie diese Bauten in Italien, so wurden die gleichartigen Denkmale Südfrankreichs und Spaniens die Musterbilder der einheimischen Architekten, nachdem die Einführung der neuen Kunstweise durch die Römerzüge der für die Wiedergeburt des Altertums begeisterten Könige angebahnt war.

Die erhaltenen Triumphbögen finden sich in den verschiedenen Ländern wie folgt verteilt:

in Rom	10
im übrigen Italien	20
in Frankreich	14
in Deutschland	1
in Spanien	6
in Afrika	54
in Asien und anderen Ländern	20

[1]) Siehe A. Filippi, der gewifs Recht hat, indem er diese Eigentümlichkeit auf die Beeinflussung durch die Monumentalmalerei zurückführt.

Die meisten stehen, allseitig frei, quer über eine Strafse hin. Mächtige Mauerblöcke, von einer oder von mehreren bogenförmig geschlossenen Thoröffnungen durchbrochen. In den Pfeilern der gröfsten liegen Treppen, die von aufsen, oft erst in beträchtlicher Höhe über dem Erdboden, zugänglich sind und die Besteigung der Plattform ermöglichen.

Der Kern besteht häufig aus Ziegel- oder Bruchsteinmauerwerk, die Hülle aus edlem Material, Marmor oder Granit; nur wenige sind ganz aus Quadern dieser Stoffe gefügt.

Die Gestaltung des Äufseren hat mit statischen Erwägungen wenig zu thun; sie ist vielmehr ein Werk der frei schaffenden Phantasie. Die Bauglieder sind rein dekorativ, nicht funktionell verwandt. In dieser Richtung sind die römischen Baukünstler bei keiner anderen Gebäudegattung weiter gegangen als hier. Alle ihnen bekannten Bauelemente wurden zu einer möglichst prächtigen Erscheinung vereinigt.

Die Bogenöffnungen sind von meist mehrteiligen Archivolten und den sie stützenden Pfeilern, den Imposten, umrahmt. Auf hohe Sockel gestellte Pilaster, Halb- oder Vollsäulen gliedern die in den freien Feldern durch Nischenwerk und Reliefschmuck belebten Mauerflächen. Die Gebälke sind oft reich verziert und mehrfach verkröpft. Sie tragen Statuen über den Säulen und die den Bau abschliefsende Attika mit der Weihinschrift, die eigentliche Basis der Triumphalstatue. Die Gewölbe der Durchgänge sind oft kassettiert, die Laibungswände zur Anbringung von Reliefs benutzt. Spuren der Befestigung beweisen, dafs an vielen Stellen (einst vergoldeter) Bronzeschmuck angebracht war. Und mit Sicherheit ist anzunehmen, dafs man auf eine teilweise Färbung und Vergoldung der baulichen Zierteile und der Bildwerke nicht verzichtet hat. Wie weit man hierin ging, ist nicht mehr festzustellen, da derartige Spuren bis heute nicht aufgefunden werden konnten; sind sie ganz verschwunden, so kann dies bei der Freilage der Gebäude nicht Wunder nehmen.

Die Bögen greifen entweder über die ganze Strafsenbreite oder sie geben neben sich noch den Fufsgängern Raum. Ihre Tiefe ist verschieden, doch stets geringer als die Breite, welche ihrerseits bald kleiner, bald gröfser als die Gesamthöhe, bald ihr gleich ist (s. Taf. LXXX u. LXXXI).

Die Weite der Öffnung bezw. des Hauptbogens schwankt zwischen 3 und 11 m. Am häufigsten beträgt sie (soweit Messungen vorliegen) ungefähr 5 m. Das Verhältnis der lichten Breite des Thores zu seiner Scheitelhöhe bewegt sich in den Grenzen 1:1,1 und 1:2,2. Wiederholt verhalten sich beide Mafse wie rot. 1:1,55 (Benevent, Merida, S. Remy, Titus-Rom) und wie rot. 1:1,75 (Orange, Constantin-Rom, Sept. Severus-Rom, Susa).



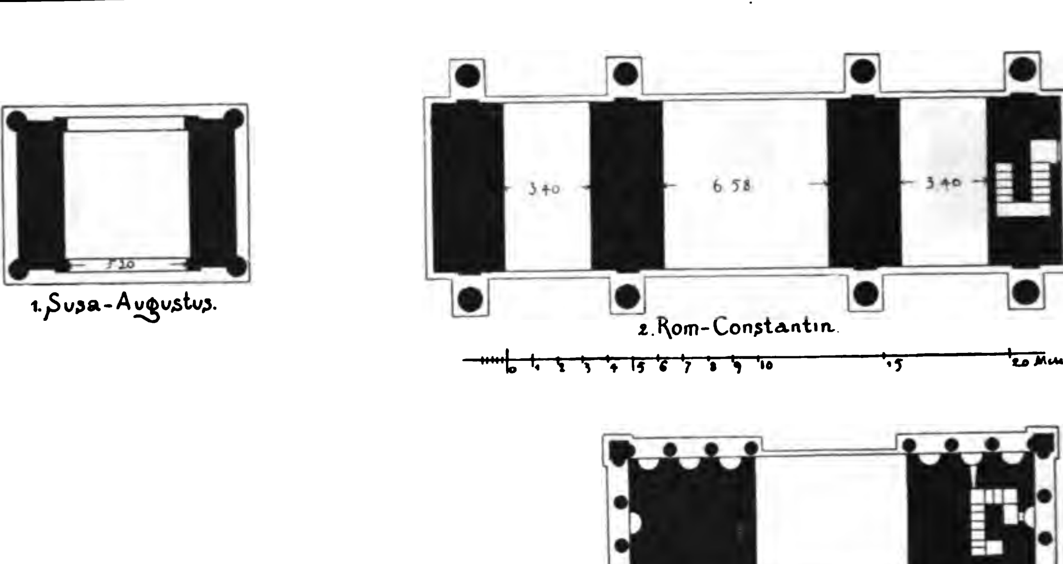
er eine
r oder
horoff-
öfsten
trächt-
h sind
n.
Bruch-
armor
dieser

schen
r ein
lieder
t. In
r bei
n als
rden
ver-

lligen
den
e Pi-
den
nuck
reich
tuen
ende
Basis
änge
rung
be-
ter;
heit
ung
ild-
rin
ren
ind
rei-

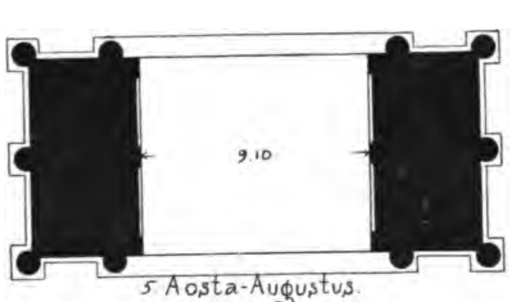
en-
rn
er
ld
st

ns
e-
n.
n
n
e

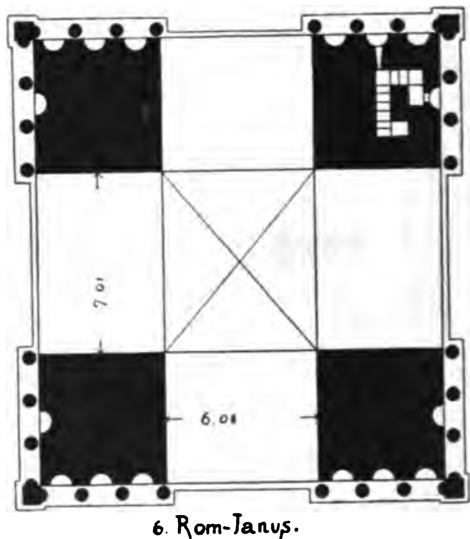


1. Susa-Augustus.

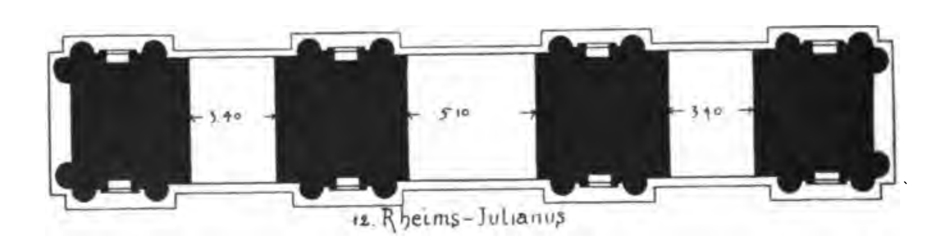
2. Rom-Constantin.



5. Aosta-Augustus.

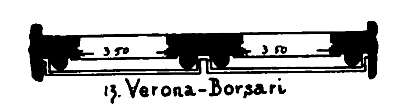


6. Rom-Janus.

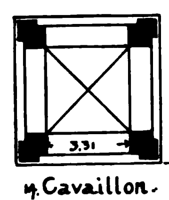


12. Rheims-Julianus

Anmerkung. Die umlaufende Linie zeigt die Verkröpfung des Hauptgesimses; wo sie verdoppelt ist, liegt ein Giebel.



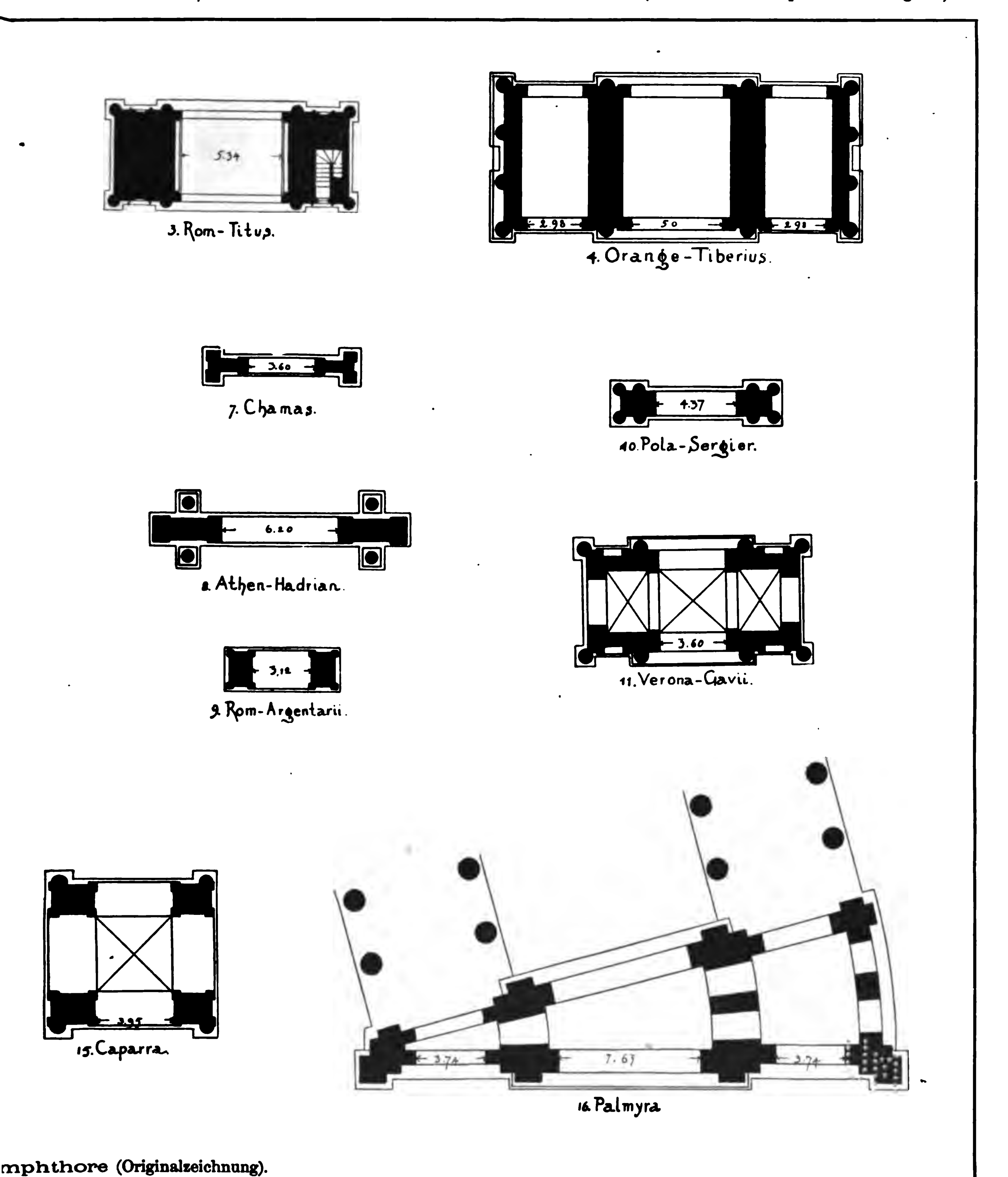
13. Verona-Borsari



14. Cavaillon.

Grundrisse römischer Tri

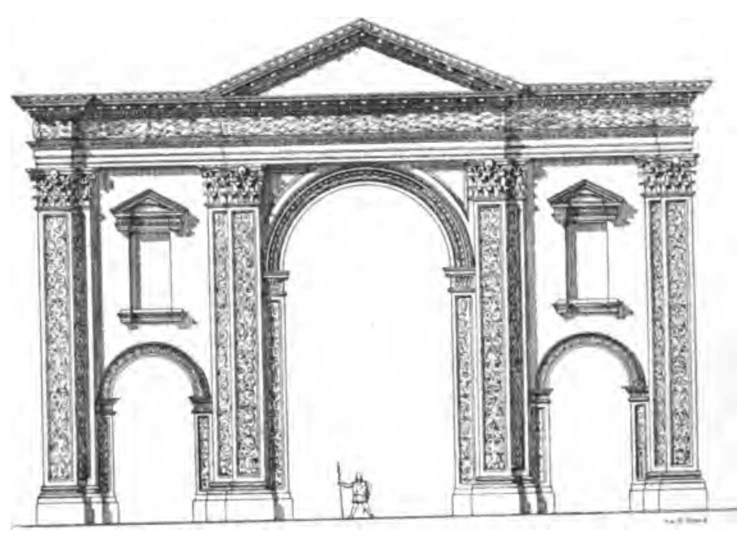
DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.



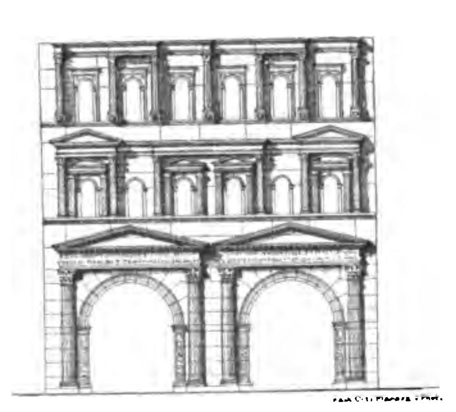
mphthore (Originalzeichnung).



1 (Zu Seite 1888.)



2 (Zu Seite 1894.)



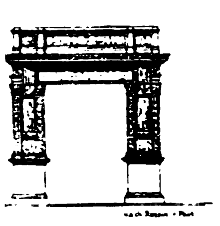
6 (Zu Seite 1878.)



7 (Zu Seite 1893.)

Römische P

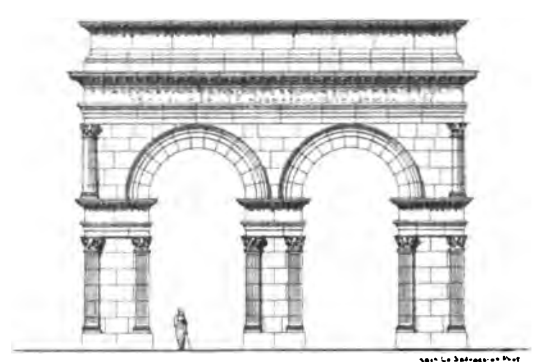
DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN



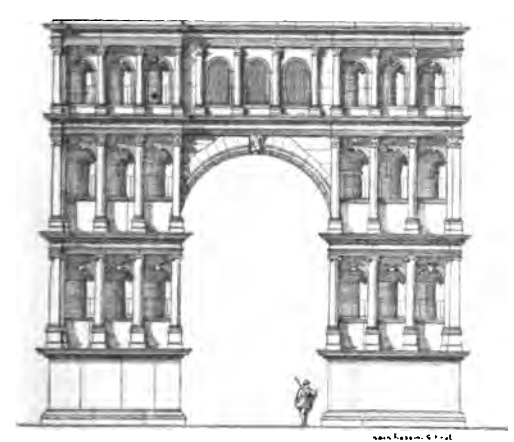
ROM
EHRENTHOR D SEPT SEVERVS
3 (Zu Seite 1880.)



SVSA
EHRENBOGEN D AVGVSTVS
4 (Zu Seite 1877.)



SAINTES
TRIVMPHBOGEN D TIBERIVS · GERMANICVS · V DRVSVS
5 (Zu Seite 1884.)



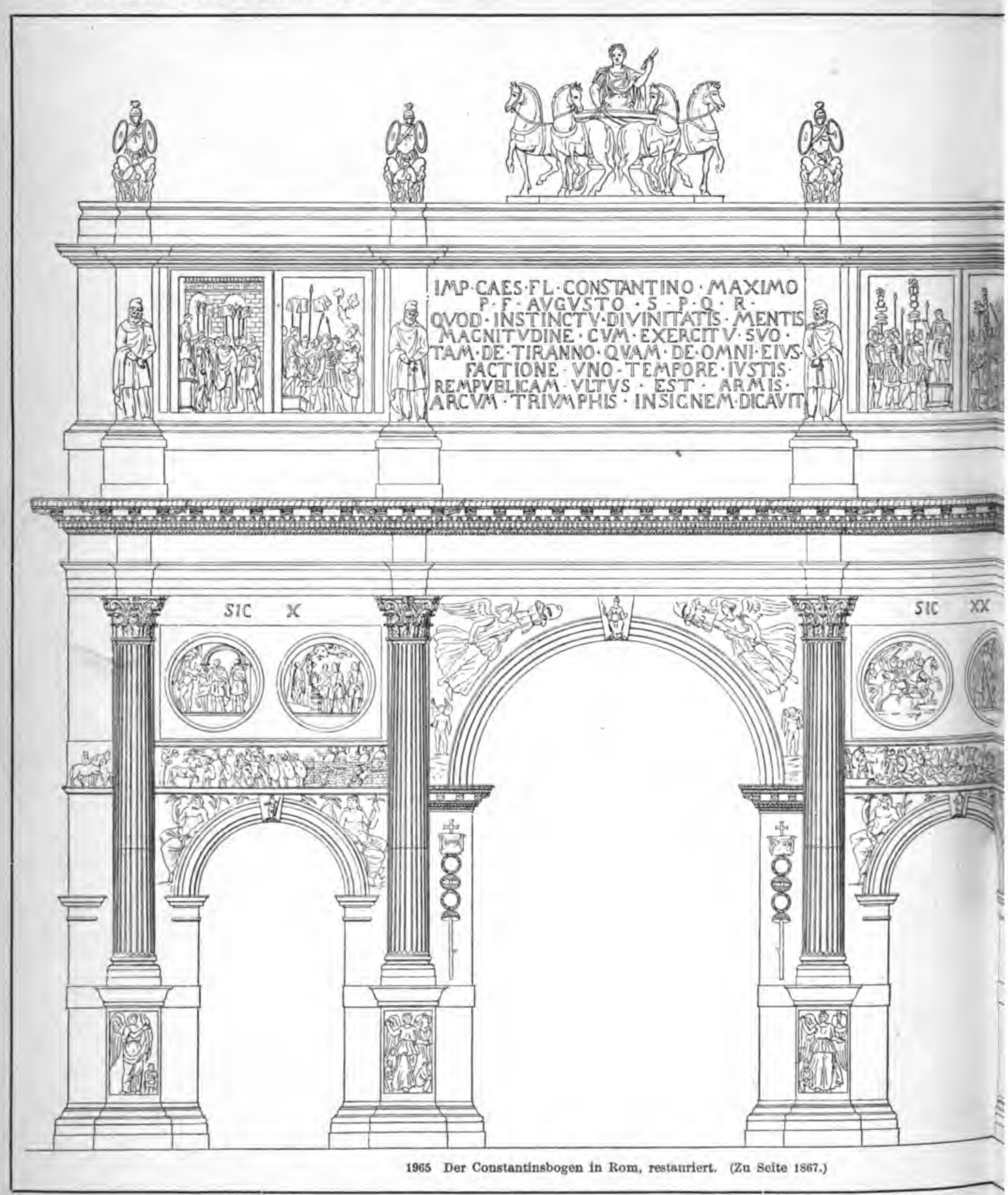
ROM
IANVS QVADRIFRONS - SEPT SEVERVS (?)
8 (Zu Seite 1880.)



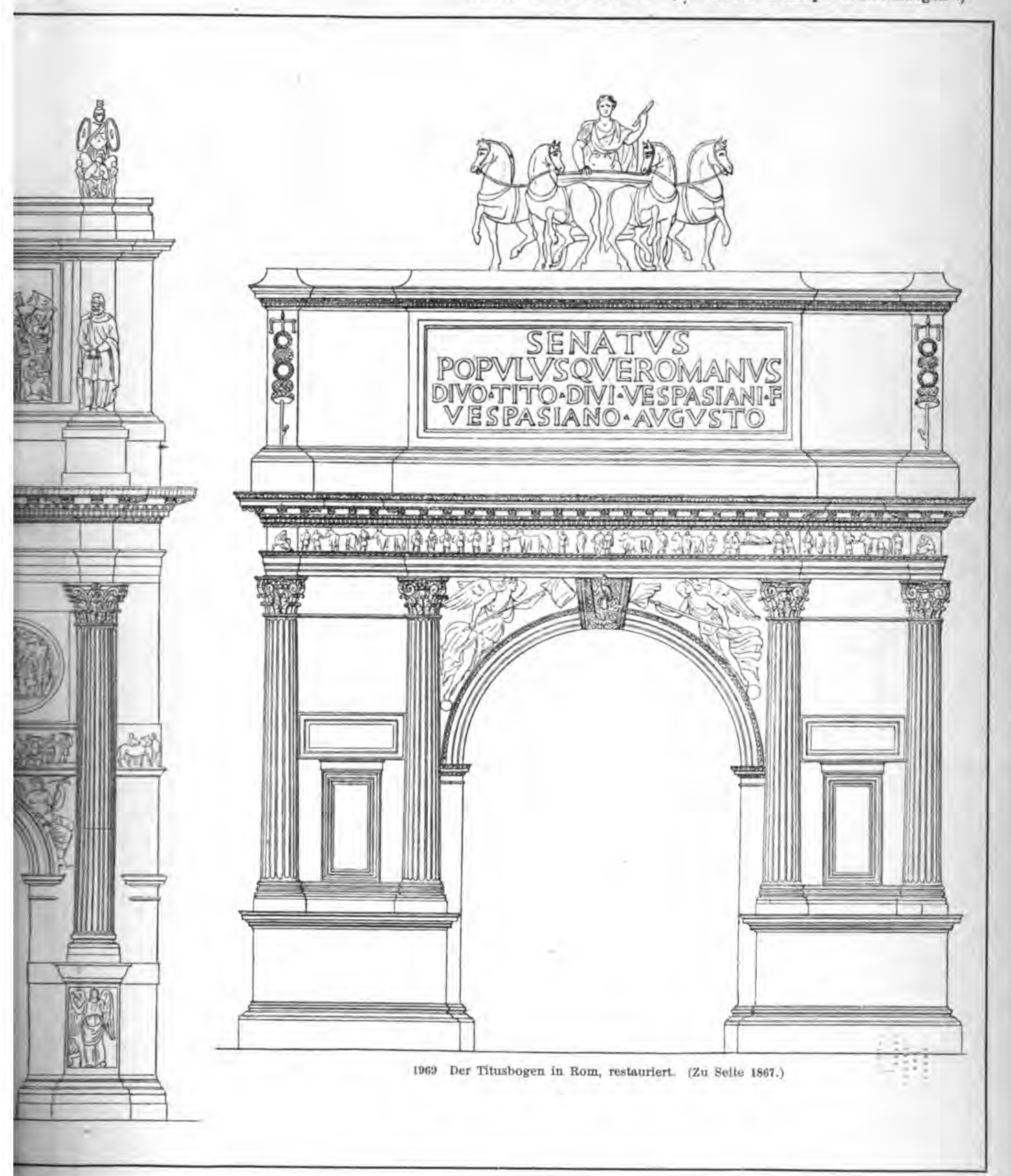
BENEVENT
BAV · V · EHRENBOGEN D · T RAIAN
9 (Zu Seite 1877.)

gez v. P. GRAEF 1883

'rachtthore.



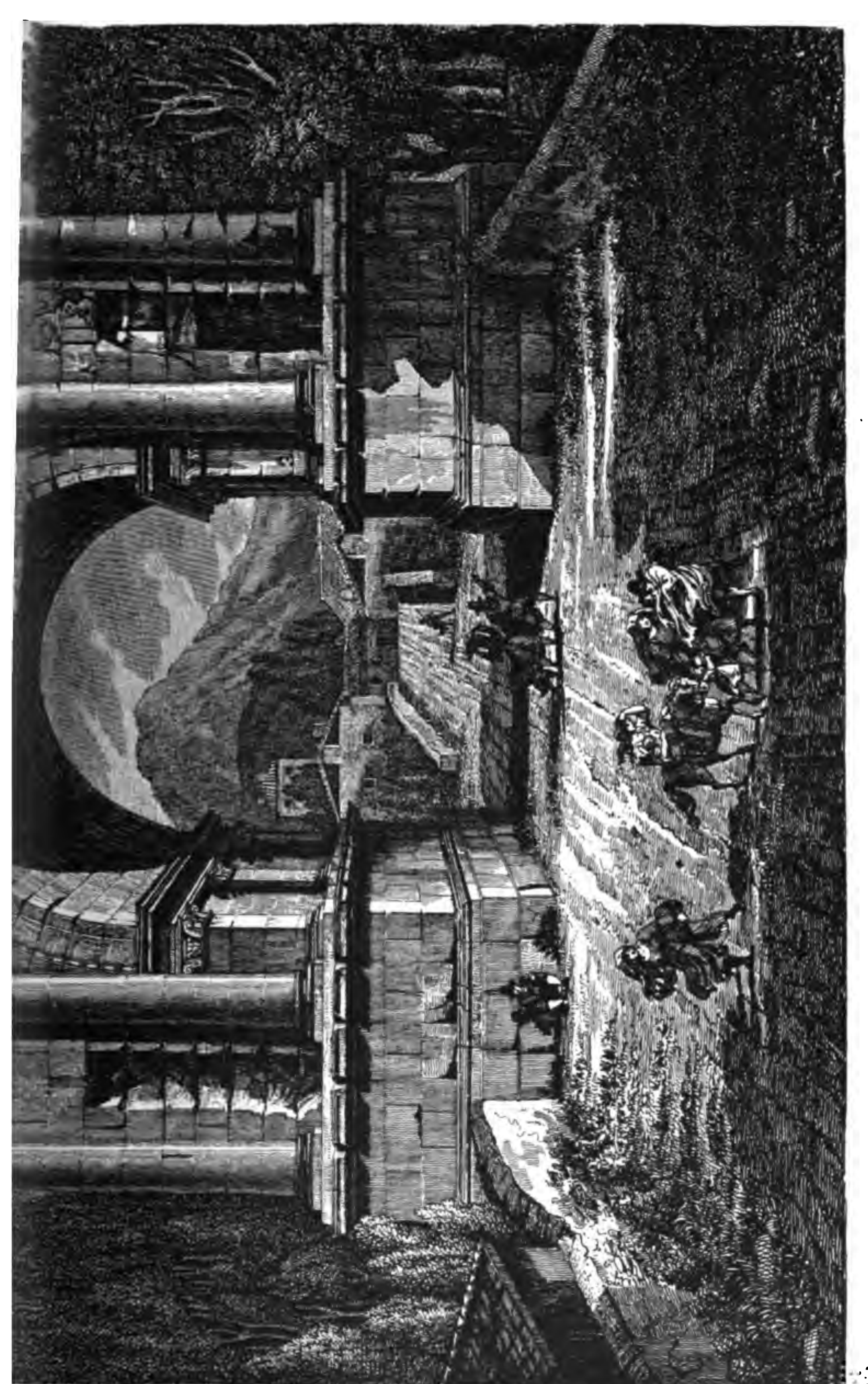
1965 Der Constantinsbogen in Rom, restauriert. (Zu Seite 1867.)



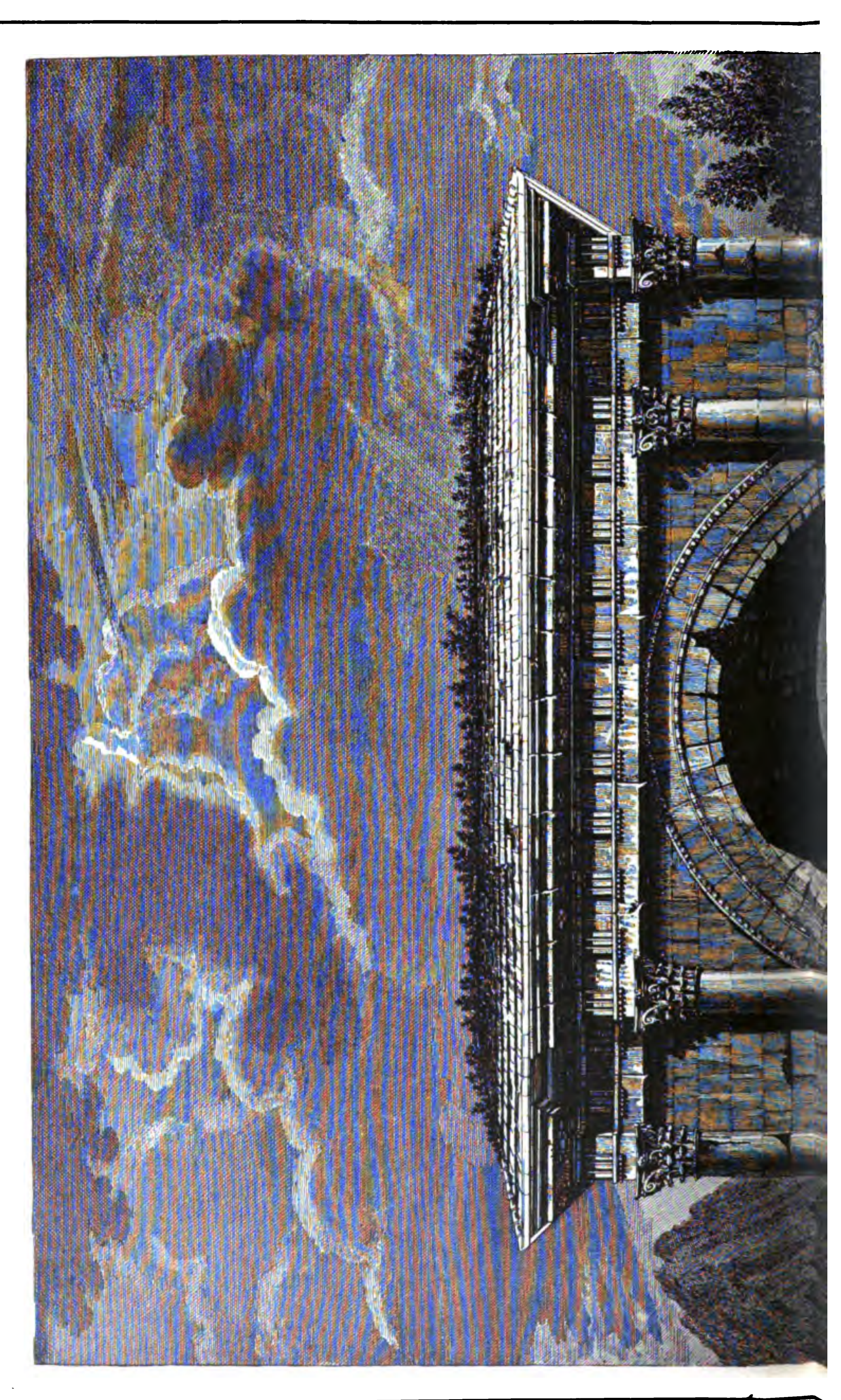
1969 Der Titusbogen in Rom, restauriert. (Zu Seite 1867.)



DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.



1867 Triumphbogen des Augustus in Aosta. (Zu Seite 1867.



DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.



1967 Triumphbogen des Augustus in Aosta. (Zu Seite 1867.)

Die Zahl der nebeneinander gestellten Thoröffnungen wächst nicht über vier.

Wir kennen:

Bögen mit 1 Thor			85
»	» 2 Thoren		7
»	» 3	»	22
»	» 4	»	2
»	» 4	» ins Quadrat gestellt	9

In einzelnen Fällen sind die Pfeiler auch der Quere nach durchbrochen (Sept. Severus-Rom, Gavii-Verona).

Die Mehrzahl der Bögen ist eingeschossig, d. h. die Fassade zeigt nur eine Stützenordnung. Bei wenigen fällt sie ganz fort, so dafs der Kämpfer das einzige Zwischengesimse bildet (Alcantara, Cabanes, Patara, Dolabella-Rom und Salonichi); und bei anderen bleiben die Stützen unter dem Kämpfer derart, dafs eigentlich nur von einem Impostensystem die Rede sein kann ('Announa 2, Saintes und im Wesen auch Porta maggiore-Rom). Zwei Stützenreihen übereinander zeigen das Hadriansthor in Athen, die Bögen des Aurelian in Besançon und Rom (zerstört!) und die in Avitta und Medeina. Andre 2- und auch 3geschossige Anlagen finden wir in den Stadtthoren von Autun (2), Fano, Perugia, Verona (2), und vier Stockwerke hat die Porta nigra in Trier.

Die architektonische Ausbildung nach Grund- und Aufrifs ist sehr verschieden. Immerhin lassen sich gewisse Systeme als besonders oft angewandt erkennen. Mehr als vierzig Bauten lassen sich nach ihnen klassifizieren.

Die drei hauptsächlichen, vornehmlich in Europa vertretenen Systeme bezeichnen wir nach den schönsten und am meisten gekannten Beispielen ihrer Gattung als:

I. das System des Augustusbogens in Susa,
II. » » » Titusbogens in Rom,
III. » » » Constantinbogens in Rom.

Alle drei datieren aus der ersten Kaiserzeit.

I. System Susa (s. Taf. LXXX Fig. 1 u. Taf. LXXXI Fig. 4) umfafst die einthorigen Bögen einfachster Form. Die Ecken des Bauwerks sind mit Pilastern oder mit Säulen besetzt, die meist auf hohen Sockeln stehen und mit dem glatt durchlaufenden Gesims die Bogenöffnung einrahmen. Das Impostengesims ist seitlich um die Pilaster gekröpft, so dafs jene Umrahmung der Öffnung frei auf die Mauer gelegt erscheint[1]). Die hierher zu zählenden Beispiele gehören fast alle dem letzten Jahrzehnt vor Christo und den ersten 50 Jahren der neuen Zeitrechnung an. Das älteste ist der Bogen von Spoleto: die anderen stehen in: Carpentras, Chamas, Martorell, Philippi, Susa, Triest. Die vierseitigen (s. unten) Bögen von Caparra und Laodikeia sind Erweiterungen dieses Systems. Auch die von Rimini und Bougie, sowie der des Drusus in Rom zeigen im wesentlichen ähnliche Anlage, bereichert durch Verkröpfung des Hauptgesimses und Anfügung eines Giebels.

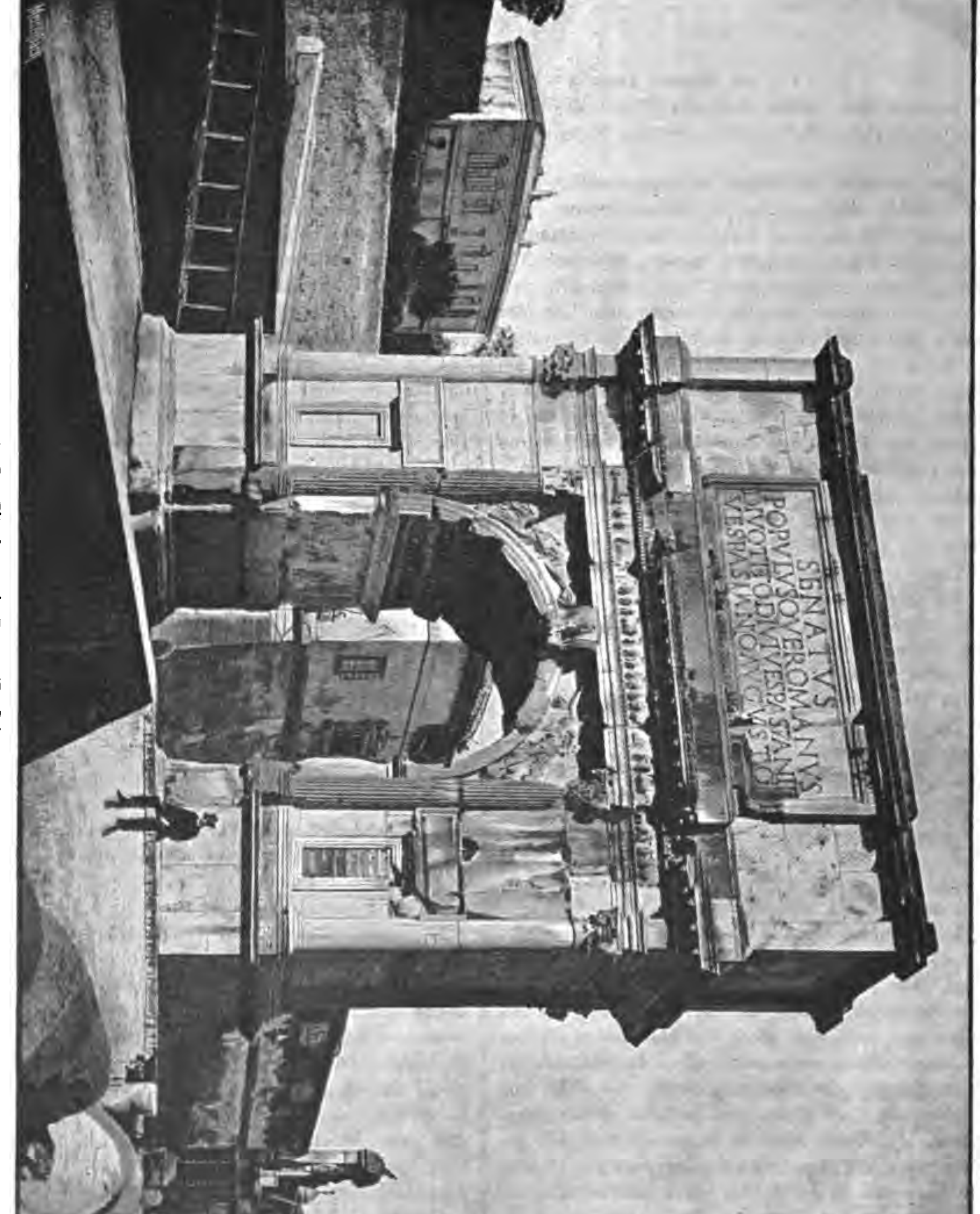
[1]) s. S. 1877.

II. Die reicheren einthorigen Denkmale nach dem System Titus (s. Taf. LXXX Fig. 3, Abb. 1969 auf Taf. LXXXII nach Canina, Arch. Rom. tav. 188 und Abb. 1966 auf S. 1868 nach Photographie). Zu jeder Seite des Bogens stehen zwei Halb- oder Dreiviertelsäulen. Die äufseren bekleiden die Ecken des Baues; die inneren sind dicht an die Imposten gerückt, deren Gesims gegen sie anläuft. Das Hauptgesims verbindet, glattdurchlaufend, die beiden letzteren (mittleren) Stützen, über den Pfeilerflächen tritt es zurück, so dafs die Aufsensäulen verkröpfte Gebälkstücke tragen. Dementsprechend ist auch die beträchtlich hohe Attika geteilt. Die Säulen stehen auf einzelnem oder auf gemeinsamem Postament. Die Imposten greifen bis auf das Fufsgesims hinunter, nur selten (Aosta, s. Taf. LXXX Fig. 5 und Abb. 1967 auf Taf. LXXXIII nach Rossini, Archi trionfali tav. V) dient ihnen der Säulensockel als Unterbau. Dieses System finden wir in einer Vorstufe schon bei dem ältesten aller bekannten Bögen, dem von S. Remy. Aufserdem zählen dazu die Bögen von Ancona, Aosta, Benevent, Titus-Rom und Gavii-Verona (unter Hinzufügung eines Mittelgiebels).

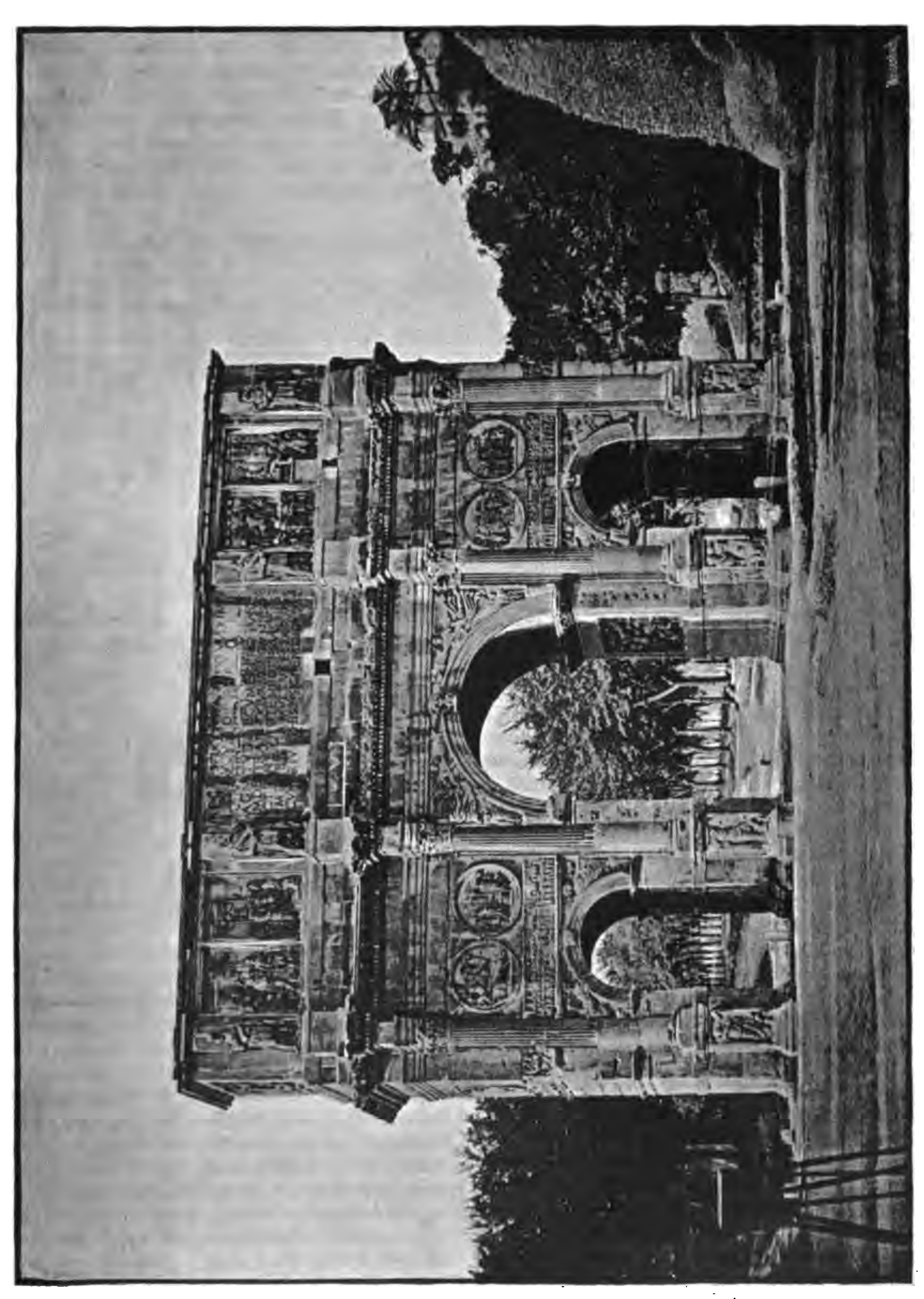
III. Nach dem System Constantin (s. Taf. LXXX Fig. 2, Abb. 1968 auf S. 1869 nach Photographie und Abb. 1965 auf Taf. LXXXII nach Canina, Arch. Rom. tav. 196) sind die prächtigsten und gröfsten Denkmale gestaltet. Die Mauermasse ist von drei Thoren, einer grofsen mittleren Öffnung und zwei kleineren seitlichen, durchbrochen. Zwischen den Bögen und zu jeder Seite steht je eine Stütze, also vier an jeder Fronte; Dreiviertelsäulen oder vor Pilaster gestellte Vollsäulen. Die Gebälkanordnung entspricht entweder dem System II, oder man findet über jeder Säule eine Verkröpfung. Die Impostenbildung ist der Erbauungszeit entsprechend verschieden; die Wandflächen sind reich verziert. Auch das älteste Denkmal dieses Systems steht in Gallien: der Triumphbogen des Tiberius in Orange. Ferner sind hier zu nennen die Monumente von Djerbasch, Constantin und Sept. Severus-Rom, Sbeitla I, Thasos (?), Zana II und Palmyra (dies und Orange mit Giebeln).

Neben diesen Hauptsystemen entwickeln sich, seit dem Anfang des 2. Jahrhunderts, in Afrika drei fernere Systeme, deren Anwendung fast ausschliefslich auf dieses Land beschränkt bleibt. Wir benennen sie nach den ältesten Beispielen jeder Gattung als:

IV. das System des Trajan-Bogens in Macteur,
V. » » » Marc Aurel- » » Marcuna,
VI. » » » Caracalla- » » Zanfour.



1966 Der Titusbogen in Rom. (Zu Seite 1867.)



1968 Der Constantinsbogen in Rom. (Zu Seite 1867.)

Alle hierherzuzählenden Monumente sind eintorig. Ihre äufseren Stützen, Halb- oder Vollsäulen, umschliefsen nicht die Gebäudeecken (wie es bei fast allen Bauten nach I und II und in Orange der Fall ist), sondern sind von ihnen nach innen zu abgerückt.

IV. System Macteur (Abb. 1970 n. Originalzeichn.). Die Bogenöffnung ist von Halbsäulen flankiert, die ein reiches, frei auf die Mauer gelegtes Giebelgebälk tragen. Das Ganze ist von einer zweiten, gröfseren Stützenstellung umrahmt, deren Architrav dicht über

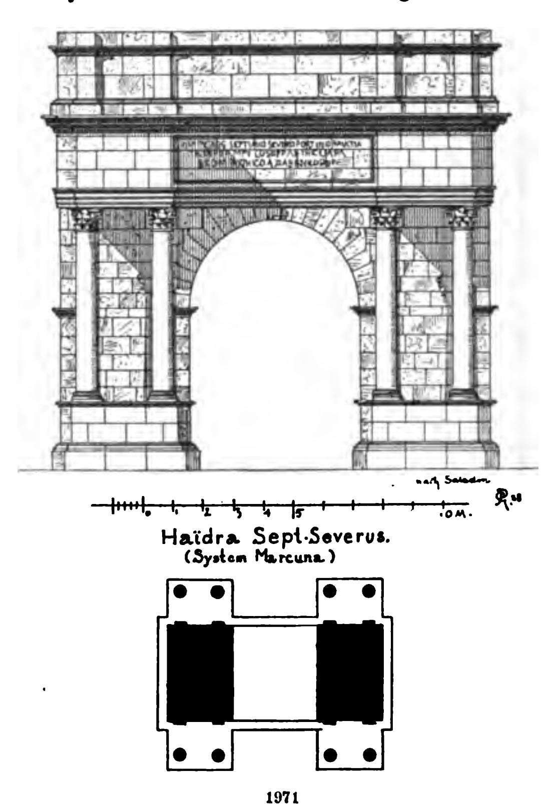


1970

der Giebelspitze liegt. Den oberen Abschlufs bildet eine niedrige Attika. Das Hauptgesims ist über seinen Halbsäulen verkröpft. Alle vier Säulen sind korinthisch, unkannelliert und stehen auf Einzelpostamenten. Das Impostengesims schneidet an sie an und umzieht die Pfeiler. Die Weihinschrift steht in dem unteren Friese. Diesem System gehören nur drei Bögen an: die von Macteur, Sukera und Abdelmelek.

V. Das System Marcuna (Abb. 1971 n. Originalzeichn.) erscheint als eine Weiterbildung des Systems Titus: Zu jeder Seite des Bogens stehen zwei Stützen; aber an Stelle der eingebundenen sind Vollsäulen verwandt, die vor Pilaster gestellt und von der Wand beträchtlich abgerückt sind. Sie haben gemeinsame Sockel und Gebälkkröpfe, so dafs die Öffnung von zwei Ädikulen flankiert erscheint, in denen Statuen, frei oder in den Nischen der Hinterwand, aufgestellt waren. Die Attika ist verschieden hoch und nicht mit dem Gebälk, sondern nur flach, über jedem Pilaster, vorgekröpft. Die Inschrift steht in dem mittleren, zurücktretenden Teile des Frieses, über dem Bogen; um die Unterbringung der üblichen, bedeutenden Wortzahl an dieser verhältnismäfsig kurzen Strecke zu ermöglichen, mufste die Frieshöhe bedeutend, meist bis auf das Dreifache des gewöhnlichen Mafses vergröfsert werden. Das Vorbild für Marcuna war der gleichzeitig errichtete Bogen des Marc Aurel in Rom (s. N. 25), der einzige in Italien, welcher die Hauptmerkmale dieses Systems vereinigt [1]). Hierher zählen die Bögen von Haïdra I, Macteur II, Marcuna, Sbeitla II, Thugga I, Tebessa (vierseitig) und annähernd Djemila und Marc Aurel-Rom.

VI. Seit Caracalla kam für einfachere Monumente das System Zanfour in Anwendung. Es hat alle



1971

Eigentümlichkeiten des vorigen (mit Ausnahme der gesteigerten Frieshöhe), doch steht vor den breiten, vom Impostengesims umzogenen Pfeilern nur jederseits eine Säule. Ihm schliefsen sich an die Denkmale von Aphrodisium I, Constantine, Medeina (mit zwei kleinen Stützen übereinander an Stelle der üblichen grofsen), Zana I und Zanfour I und II.

Neben diesen Systemen ist die Gruppe der zweibogigen Thore zu erwähnen; zu einem Teil Freibauten: 'Announa, Langres, Saintes, zum anderen Stadtthore: Porta Borsari und Leoni in Verona, Nismes, Porta nigra in Trier. Vier Öffnungen nebeneinander zeigen nur die Stadtthore von Autun. An der Porta maggiore in Rom sehen wir eine fünffache Durchbrechung, doch dienten nur die mittleren drei Öffnungen als Durchgänge, während die beiden

[1]) Eine Vorstufe ist der Bogen von Pola (s. N. 10).

äuſseren fensterartig erst in einiger Höhe über dem Erdboden beginnen.

Von den bisher erwähnten grundsätzlich verschieden sind die sich nach vier Seiten wendenden Thorbauten, welche die Römer *jani* nannten und die stets über dem Kreuzpunkt zweier Straſsen standen. Der quadratische Raum zwischen ihren Eckpfeilern ist gewöhnlich von einem Kreuzgewölbe (Caparra, Laodikeia, Rom, Tebessa ?) oder seltener einer Kuppel (Lattakieh, Tripolis) bedeckt. Von den vielen derartigen einst in Rom befindlichen Denkmalen steht nur noch der Janus am Foro boario. Auſser den sechs anderen uns bekannten sind weitere für Antiochia, Cäsarea, Constantinopel bezeugt [1]). Auch die merkwürdigen von Pyramiden gekrönten Monumente von Celenderis, Cavaillon und Vienne sind hier zu erwähnen.

Über die Entstehung und erste Entwickelung der Triumphbogenform ist Sicheres nicht bekannt.

Man hat behauptet, die Triumphbögen hätten ihre Vorläufer und Vorbilder in Ehrenpforten, welche gelegentlich des Triumphzuges zum Schmucke der Straſsen aus Stangen errichtet und mit Laubgewinden und Trophäen behängt worden seien. Von einfachen Anordnungen dieser Art sei man allmählich zu reicheren übergegangen und habe zuletzt die monumentale Form der uns erhaltenen Bögen gefunden, die man zunächst aus Holz und bemalter Leinwand hergestellt und später zu bleibendem Gedächtnisse in Stein ausgeführt habe (Caristie, Durm). Einerseits ist aber bei den Schriftstellern, die uns genaue Beschreibungen solcher Feste geben (Josephus, Plutarch), von dergleichen Gelegenheitsbauten unseres Wissens nirgendwo die Rede. Und will man auf Grund einiger Wandmalereien in Rom und Pompeji schlieſsen, daſs jene ersten Bauformen den Alten nicht unbekannt waren, so darf man anderseits dieselben ebensowenig für die Urbilder der Triumphbögen halten, wie es gestattet ist, in dem einzeln aufgerichteten, mit Laub umwundenen Ziermast den Embryo der Trajanssäule zu sehen.

Andre meinen, die Römer hätten den Prachtbau des Triumphbogens aus der Nutzform der einfachen Stadtthore und Straſsenüberbrückungen entwickelt. Das scheint naturgemäſs; wahrscheinlich aber könnte es nur werden, wenn dieser Vorgang sich an den Bauwerken, wie wir sie aus Resten oder durch schriftliche Überlieferung kennen, nachweisen lieſse. Das ist nicht der Fall. Im Bogen von S. Remy, der als der älteste der bekannten Beispiele zu bezeichnen ist, tritt uns, schon um 50 v. Chr., das Triumphbogensystem als eine fertige Bauschöpfung entgegen, welche von der späteren Zeit wohl noch geändert und bereichert, an der aber ihrem Wesen nach immer festgehalten wurde. Ob die von Livius (XXXIII, 27 u. XXXVII, 3) erwähnten *fornices* des Lucius Stertinius (192 v. Chr.) und des P. Scipio Africanus (190 v. Chr.), sowie der Fornix Fabianus, von dem Cicero spricht, Denkmale von der Art der hier erörterten Triumphbögen waren, wissen wir nicht. Es kann bezweifelt werden; denn die letzteren werden später stets als *arcus*, vereinzelt auch als *jani* bezeichnet. Plinius sagt (hist. nat. XXXIV, 27, (12): *Columnarum ratio erat attolli super ceteros mortalis, quod et arcus significant novicio invento.*

Der Ausdruck »neue Erfindung« weist darauf hin, daſs der Schriftsteller Vorläufer jener *arcus* nicht kannte und daſs sogar zu seiner Zeit die neue Form noch nicht seit Langem in Gebrauch war.

Dazu kommt folgendes. Der Triumphbogen vom System Susa und Titus (S. Remy) zeugt von einer vollständigen Beherrschung der Zierelemente sowohl des Bogen- wie des Balkenbaues; er kann also nur bei einem Volke entstanden sein, dessen Baukünstler einerseits den ersteren seit langem übten und sich anderseits gewöhnt hatten, die Formen des letzteren in freier Weise, dekorativ anzuwenden. In der ersten Hälfte des letzten vorchristlichen Jahrhunderts aber sind diese Bedingungen in Rom nicht erfüllt. Das Gewölbe wird wohl mannigfach und in groſsen Maſsen ausgeführt, aber meist nur in seiner Nutzform, während bei Prachtbauten das gewohnte, nach griechischer Weise durchgebildete Architravsystem noch fast unbeschränkt herrscht. Jene Kenntnis und Schulung besaſsen damals nur die Architekten der groſsen Baustädte des Ostens, besonders in Alexandria und Antiochia. Dort war das »hellenistische Fassadensystem« entstanden und angewandt, welches die Formenelemente beider Bauweisen vereinigt, indem es die rundbogig geschlossenen Fenster- und Thüröffnungen der Gewölbebauten durch architravierte Stützenstellungen umrahmt [1]). Die Kenntnis dieses Systems ist Vorbedingung für die Erfindung unseres Triumphbogens; denn in seinem Baugedanken ist derselbe nichts als eine zum selbständigen Monument reich ausgestaltete Achse eben jenes Systems. Es ist nicht zu bezweifeln, daſs die hellenistische Kunst diesen Gedanken geboren, geformt und weitergebildet hat. Die Annahme aber, daſs man in Italien, gleichsam durch

[1]) Siehe O. Müller, Antiquitates Antiochenae p. 53.

[1]) Dieses System tritt uns in Rom zum erstenmale und in seiner einfachsten Form beim Bau des Tabulariums (s. S. 1482), 78 v. Chr., entgegen; und man nimmt an, daſs es von Cäsar bei Errichtung der Basilica Julia (54 v. Chr.) in gröſserem Umfange und reicherer Ausbildung angewandt wurde. Das kann bezweifelt werden; denn es ist nicht sicher, ob die Arkadenreste, auf deren Vorhandensein jene Annahme sich stützt, der ersten Anlage oder einem der vielen, späteren Umbauten (s. S. 1462) angehören.

eine parallele Entwickelung, selbständig zu demselben Endergebnis gelangt sei, ist unhaltbar; einerseits aus den schon angeführten Gründen, anderseits weil es, bei der engen Verbindung schon des republikanischen Roms mit dem kulturreichen Osten, sicher ist, dafs seinen Baukünstlern die Werke der nachalexandrinischen Meister wohl bekannt waren, man ihnen aber die Verarbeitung dort erhaltener Anregungen nicht als eigne Erfindung anrechnen darf.

Wir wissen, dafs in den alexandrinischen Städten der Kreuzpunkt der beiden sich rechtwinklig schneidenden Hauptstrafsen, der *omphalos* oder *umbilicus*, von einem vierthorigen Bogenbau, dem *tetrapylon*, überdeckt war, und dafs dementsprechende zweifrontige Thore die Endabschlüsse derselben Strafsen bildeten [1]). In diesen Gebäuden wahrscheinlich haben wir die Vorbilder der römischen Triumphbögen zu sehen.

Eigentliche Triumph- und Ehrenbögen griechischen Ursprungs sind uns, auch in dem hellenistischen Osten, nicht bekannt und hat es dort wohl nie gegeben [2]). Die Anwendung der vorhandenen Form auf den neuen Zweck und deren eigenartige dem letzteren entsprechende Ausgestaltung ist das eigne Werk der Römer. Wann und wo sie zuerst geschah, ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Der Zug Cäsars nach Alexandria bildet, wie in der ganzen römischen Kunstentwickelung, so auch hier einen Wendepunkt.

Von den erhaltenen Bögen sind nur 34 genau, d. h. nach der Jahreszahl, zu datieren; von weiteren 26 aber ist uns der Name des Kaisers, unter dem sie erbaut sind, bekannt, und wir können aufserdem bei noch 24 die Entstehungszeit mit mehr oder weniger Sicherheit vermuten. Im ganzen also sind 84 als zeitlich bestimmbar zu bezeichnen, während bei den übrigen 41 die hierzu erforderlichen Anhalte bis heute fehlen (s. die Tabelle am Schlusse dieses Aufsatzes). Von den datierbaren Monumenten sind errichtet:

unter	Augustus	17
»	Trajan	9
»	Hadrian	12
»	Marc Aurel	7
»	Sept. Severus	8

und je 3 dem Tiberius, Commodus, Caracalla, Gallienus und Constantin.

Im Sinne unserer Kenntnis von der ersten Entwickelung des Triumphbogenbaues in Italien ist das Fehlen besonders der wenigen Bogen aus republikanischer Zeit, von deren Errichtung Dio erzählt (s. unten), und auch das Vorhandensein jener grofsen Lücke zwischen Claudius und Titus sehr zu bedauern. Immerhin ist es nicht wahrscheinlich, dafs die Zahl der Triumphbögen im Altertum so erheblich gröfser war, bezw. dafs die der heute verschwundenen so bedeutend ist, wie man anzunehmen geneigt sein könnte. Mit Ausnahme jener Unterbrechungen ist die Reihe der Denkmale eine fast stetige. Auch die von den Schriftstellern erwähnten stehen zum Teil noch aufrecht, zum andern kennen wir sie aus Münzdarstellungen (s. S. 1873 [1]), und nur über wenige sind wir lediglich litterarisch berichtet. Es ist bemerkenswert, dafs wir aus den letztgenannten Darstellungen neue Formen fast gar nicht kennen lernen, dafs dieselben vielmehr den oben genannten Systemen zumeist sich einreihen. Nicht unwichtig ist, dafs wir auf ihnen sehen, wie auch die ionische Ordnung, die bei keinem der erhaltenen Bauwerke (die Thore von Perugia ausgenommen) vorkommt, angewandt wurde.

Unter Berücksichtigung dieser Münzbilder stellt sich uns die Entwickelung der Triumphbogenform in den erhaltenen Bauten wie folgt dar:

Unter Augustus wurde — von den gallischen Bauten, auf deren merkwürdige Stellung zu dieser Entwickelung wir unten zurückkommen, sei zunächst abgesehen — nach den ersten Versuchen, von dem der Bogen in Rimini lehrreich erzählt, um das Jahr 10 v. Chr. das »System Susa« gefunden und allgemein zur Anwendung gebracht. Nur Aosta zeigt, eine merkwürdige Ausnahme, das viersäulige System, welches uns erst, rot. 70 Jahre später, bei einem durch Münzbilder bekannten Claudiusbogen (s. Abb. 1972 auf S. 1873) wieder begegnet. Augustus baute mit Vorliebe Triumphalbrücken mit ein- und zweithorigen Bögen (Martorell, Chamas, Donaldson 60, 61 und 3 andere). Auch eine dreibogige Anlage lernen wir auf einer Münze vom Jahre rot. 16 v. Chr. kennen. Eine eigentümliche Weiterbildung des »System Susa« scheint der Bogen des Nero gewesen zu sein, dessen Kenntnis wir ebenfalls einer Münze verdanken (Abb. 1973 S. 1873). Bei ihm waren die die Ecken umkleidenden Säulen weit herausgezogen [2]) und das Gesims in der Richtung der Diagonalen verkröpft. Bei der Errichtung des Titusbogens wurde 82 n. Chr. das von uns nach ihm benannte System festgestellt, welches dann, während der nächsten 40 Jahre, besonders für Bau- und Ehrenbögen, Muster blieb. Unter Trajan wurde neben der Anwendung des Titussystems bei Errichtung der afrikanischen Triumphalbauten eine Reihe neuer Versuche gemacht Dort entstand das »System Macteur« (117); und bei dem wunderlichen Bogen von Timegad (s. Abb. 1992) setzte man zum

[1]) s. Palmyra N. 73.

[2]) Pausanias erwähnt kein derartiges Denkmal in Griechenland.

[1]) Nach Donaldson, Architectura numismatica N. 55. 56. 58. 59. 60. 61. 65 u. 67.

[2]) Ob sie, wie Donaldson will, ganz frei standen, ist nicht deutlich und zu bezweifeln.







1972 Claudius.



1973 Nero.



1974 Traianus.



1975 Augustus.



1976 Augustus, für Wegebauten.



1977 Augustus, für Wegebauten.



1978 Brücke in Antiochia am Mäander.



1979 Basilica Ulpia, Rom.

Triumphbögen auf Münzen. (Zu Seite 1872.)
Abb. 1972—1979 nach Donaldson Archit. numism.

erstenmale freistehende Vollsäulen an die Stelle der bisher allgemein üblichen eingebundenen Dreiviertelsäulen. Apollodor von Damaskus führte diese Neuerung auch in Rom ein bei der Errichtung der Propyläen zum *forum Trajani*, dessen sechssäulige Fassade ein Münzbild zeigt (Abb. 1979 auf S. 1873). Hadrians Thore stehen meist in Asien und haben sehr verschiedene Form. Man bevorzugte die dreithorigen Anlagen und wandte, offenbar der Gewöhnung der einheimischen Künstler folgend, wieder Dreiviertelsäulen, Pilaster und umlaufende Kämpfergesimse, nur selten Freisäulen an. Erst seit Marc Aurel wurden die letzteren zur Regel. Man steigerte das »System Titus« durch Loslösung der Säulen zu dem in Afrika mit Vorliebe angewandten von Marcuna (164), und 40 Jahre später gelangte man beim Bogen des Sept. Severus in Rom (203) zur Vollendung des Dreibogensystems, dessen Anfänge wir in Orange, Timegad, Djerbasch, Palmyra, Sbeitla und Thasos sich entwickeln sehen. Als man dann unter Caracalla, wahrscheinlich um schnell zu bauen, zu einfachen Anlagen zurückkehrte, entstand das »System Zanfour« (215). Die Bauten des Gallienus und Aurelian lassen deutlich die Einwirkung der Palmyrazüge dieser Kaiser, sowohl in der Form des Details, wie in der Wahl von zwei- und mehrgeschossigen Anlagen erkennen. Unter Diocletian griff man noch einmal (Sbeitla II) zum System Marcuna zurück, und Constantin wählte den Sept. Severus-Bogen zum Muster für seinen Prachtund Flickbau. Eine weitere Steigerung dieses Systems durch Verdoppelung der Säulen zeigt endlich das Triumphthor von Rheims.

Besondere Beachtung verdient die nach der Zeit charakteristisch verschiedene Impostenbildung. Wir unterscheiden freie und gebundene Imposten. Bei den ersteren verkröpft sich das Kämpfergesims an der Vorderwand um seine Pilaster (oder auch ohne sie) und liegt mit denselben und der Archivolte frei auf ihr auf (Susa); bei letzteren läuft es gegen die seitlichen Stützen (Titus). Die freien Imposten sind im allgemeinen ein Merkmal der ersten Kaiserzeit; die gebundenen kommen, mit einziger Ausnahme des Bogens von Aosta, beim Titusbogen zum erstenmale vor und werden nach ihm in Italien und Afrika zur Regel. Im Osten behält man häufig auch in späterer Zeit die freien Imposten noch bei; während man in Rom in selbständiger Entwickelung fortschritt, folgte man dort noch der Gewöhnung, oder hielt sich auch ferner an die nahestehenden, alten hellenistischen Vorbilder. Bei den westlichen Bauten der Spätzeit, bei denen wieder ein direkter asiatischer Einfluſs nachzuweisen ist (Gallienus, Aurelian), finden wir auch wieder freie Imposten. Rückwirkend scheint uns dieses äuſserliche Merkmal ein nicht unwichtiger Beleg für die hellenistische Abstammung des Triumphbogenbaues.

Eine überaus eigenartige Stellung nehmen in der Reihe der Monumente die Bögen des südlichen Galliens ein. Zu einer Zeit, aus der uns kaum die Kunde von der Errichtung eines Triumphbogens auf italischem Boden erhalten ist, sehen wir im Bogen von S. Remy ein Bauwerk entstehen, das an Reichtum der Komposition und Ausgestaltung alle gleichartigen im Laufe der nächsten 100 Jahre im Mutterlande errichteten weit übertrifft. Und während in Italien das einfache System Susa noch herrscht, und man nur selten den Versuch macht, die Front des einthorigen Baus mit vier Säulen zu besetzen oder mehrbogige Systeme anzuwenden, errichtet man in Gallien dem Tiberius jenen reizvollen Doppelbogen von Saintes und wenige Jahre nachher das von keinem der späteren an Reichtum der baulichen wie bildhauerischen Ausgestaltung übertroffene Prachtstück in Orange. Diese Erscheinung kann nur durch die Annahme erklärt werden, daſs bei der Errichtung dieser gallischen Monumente griechisch-hellenistische Künstler einen hervorragenden Anteil hatten. Darauf weist auch die Eigentümlichkeit der Einzelheiten sowohl des Architektonischen wie der Skulpturen hin, welche sich von allem, was gleichzeitig in Rom von Römern gemacht wurde, unverkennbar unterscheiden. Die Möglichkeit, daſs jene Künstler über Italien, mit Cäsar, eingewandert seien, ist so gut wie ausgeschlossen; denn, hätten sie diesen Weg genommen, so müſsten wir die Spuren ihrer Wirksamkeit eben auch dort finden, und das ist, nach Obigem, nicht der Fall. Unzweifelhaft waren diese Männer im Lande selbst ansäſsig: kunstgeübte Griechen und Asiaten, eingewandert über die von ihren Altvorderen an der gallischen Südküste gegründeten Kolonien, welche stets einen lebhaften Verkehr mit den Mutterstädten, Massilia mit Phokaea an der Spitze, unterhielten. Ihnen waren die Bogenbauten von Alexandria, Antiochia u. a. O. wohlbekannt; und als es sich darum handelte, Ähnliches in Gallien zu Ehren der römischen Imperatoren zu errichten, verwerteten sie ihr überlegenes Wissen und Können im Dienste der italischen Eroberer, die von ihnen lernten, und die ihre Kunst zurücktrugen nach Rom. Fast kann man sagen, der Triumphbogenbau sei aus dem Osten über Gallien nach Italien gewandert; thatsächlich hat er dort sich früher als hier zu einer hohen Stufe der Vollendung entwickelt (s. auch Orange N. 30 und Palmyra N. 72).

Ihrer Bestimmung nach sind die erhaltenen Denkmale zu teilen in:

wirkliche Triumphbögen	72
Bau- und Wasserleitungsbögen	8
Ehrenbögen	12
triumphale Grabmale	3
Straſsenbögen	5
Stadtthore	27



Die Triumphbögen, im engeren Sinne des Wortes, wurden dem Kaiser, unter dessen Auspizien der zu verherrlichende Sieg, sei es von ihm selbst, sei es unter der Führung seiner Feldherren, erfochten war, durch Senats- und Volksbeschlufs dekretiert. Nur in ganz einzelnen Fällen wurden kaiserlichen Prinzen, nach ihrem Tode, Triumphbögen errichtet (Drusus).

Sie dienten der Triumphalstatue, die nach wie vor die Hauptsache blieb, gleichsam als in höchstem Mafse monumentales Postament. Diese Auffassung spricht schon deutlich aus der oben angeführten Stelle des Plinius.

Die ältesten uns bekannten Dekretierungen beziehen sich [1]) auf Octavian, dem 36 v. Chr. nach der Besiegung des Sextus Pompejus ein Bogen (Dio 49, 15) und zwei andre 30 v. Chr. in Brundisium und auf dem römischen Forum wegen seines Sieges über Antonius (Dio 51, 19) bewilligt wurden.

Von den erhaltenen Beispielen ist nächst dem Bogen von S. Remy der dem Augustus 25 v. Chr. in Aosta errichtete der älteste (s. die Tabelle am Schlusse).

Wie die Triumphbögen, so wurden auch die Baubögen den Kaisern vom Senate dekretiert, als Ehrendenkmale für auf friedlichem Gebiete errungene Triumphe. Sie dienen dem Gedächtnis der Fertigstellung von Neu- oder Verbesserungsbauten an Strafsen-, Wasserleitungs- und Hafenanlagen (Ancona, Athen, Benevent, Dolabella-Rom, Rimini, Susa).

Dagegen sind die Ehrenbögen meist aus Privatmitteln errichtete Denk- und Gedächtnismale (Aix, Bara, Haïdra II, Pola, Argentarii-Rom, Tebessa, Triest, Tripolis, Tunga, Gavii-Verona).

Wir geben im Folgenden eine kurze Beschreibung der wichtigsten Denkmale nach den Ländern und innerhalb derselben chronologisch geordnet. In der Schlufstabelle sind sämtliche Monumente der Zeitfolge nach aufgezählt.

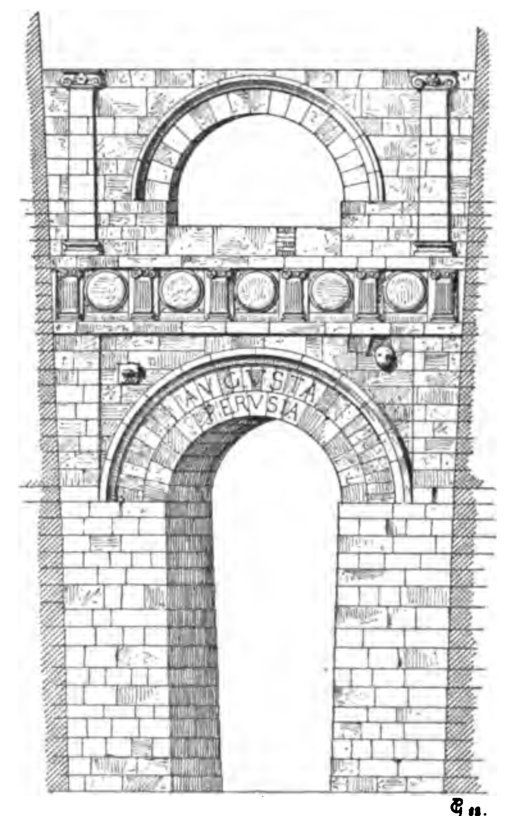
I. Denkmale in Italien.

A. Aufserhalb Rom.

1. Zwei Thore von Perugia sind die ältesten Beispiele. Sie stammen in ihren Architekturteilen aus dem Jahre 39 v. Chr., in welchem Octavian, nach Beendigung des perusinischen Bürgerkrieges, die durch Brand zerstörte Etruskerstadt wieder aufbaute. Man sieht an ihnen den höchst merkwürdigen Versuch, das schon bekannte hellenistische System gleichsam den Gepflogenheiten der etruskischen Baukünstler anzupassen. Die Form der durch die Römer zerstörten Thore mag auf die Gestaltung der neuen einen Einflufs gehabt haben; darauf deutet die beiden gemeinsame Anordnung einer Kleinstützenstellung über dem Hauptbogen und die Bildung der Einzelheiten hin.

[1]) nach A. Filippi.

a) Arco di Augusto (s. Abb. 1980), ein von zwei Türmen flankiertes, einbogiges und zweigeschossiges Stadtthor; der untere Teil ist etruskisch, der Oberbau stammt aus römischer Zeit; das Abschlufsgesims fehlt. Die Geschosse sind durch einen breiten Fries, in welchem sechs kurze ionisierende Pilaster stehen, getrennt. Der letzteren Kapitelle haben jene eigentümliche Form, bei welcher von der Innenseite der Voluten grofse Blumen senkrecht emporsteigen und



1980 Thor in Perugia.

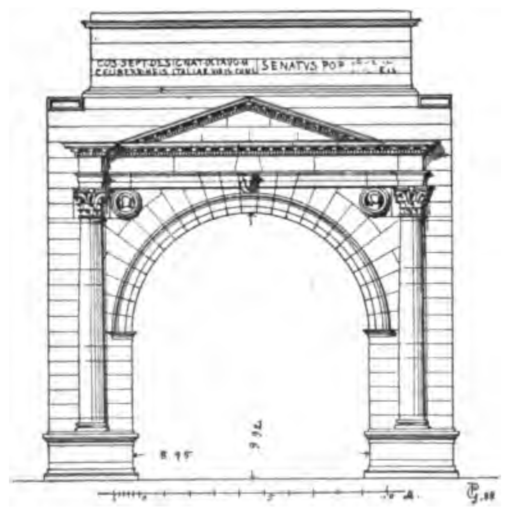
die vornehmlich von sicilischen Bauten her bekannt ist [1]). Die quadratischen Interkolumnienfelder sind mit Rundschilden geziert. Bemerkenswert ist die Bildung der Bögen und ihrer Kämpfer: die Stirn- und die Zwickelflächen treten hinter die Pfeilerflucht zurück und zwar um das Ausladungsmafs des Begleitprofiles, dessen Vorderplatte also eine Fortsetzung der Pfeilerflächen bildet. So entstehen neben dem unteren Bogen zwei lesinenartige Streifen. Der obere ist von zwei abgerückten, glatten, ionischen Pilastern eingefafst. Die Architrave sind durch friesartige Streifen ersetzt. Auf der unteren, zweiringigen Archivolte stehen die Worte: *Augusta Perusia.*

[1]) Das Museum von Palermo bewahrt eine Anzahl solcher Stücke.



b) Die Reste des zweiten, reicher verzierten Thores, der Porta Marzia, welche auf Befehl Paul III. abgebrochen wurden, liefs Sangallo in die von ihm erbaute Festung einmauern. Erhalten ist nur der von einem kräftigen Profil umzogene Bogen mit seiner Umrahmung. Zwei korinthische Pilaster stehen auf dem Kämpfergesims, dicht an der Archivolte, deren Scheitel sie beträchtlich überragen. Sie sind oben durch den glatten Architrav und über ihrer Mitte durch eine ihm gleichartige, den Bogenscheitel berührende Platte verbunden; derart, dafs durch diese beiden Streifen ein Zwischengeschofs begrenzt wird, welches sich durch die Einstellung von vier korinthisierenden Pilastern als eine Art Loggia darstellt. Dies umsomehr, als aus den fünf Öffnungen, über ein Brüstungsgitter fort, Reliefﬁguren, drei Menschen und zwei Pferde, herausschauen. In den Zwickeln und über dem Archivoltenscheitel sind die Reste von Reliefköpfen erkennbar. Auf dem Architrav liest man die Worte: *Colonia Vibia*, auf dem unteren Bande: *Augusta Perusia.* Die erste Inschrift beziehen die einen auf den Consul C. Vibius Pansa, 43 v. Chr., die anderen auf den Kaiser Gallus Gajus Vibius Trebonianus, 251 n. Chr. Ob dieser Bau ein dem vorigen ähnlich angeordnetes Stadtthor oder ein triumphbogenartiger Freibau — wie Rossini ihn restauriert — gewesen, ist unbestimmt.

2. Die fertige Triumphbogenform sehen wir — in Italien — zuerst an dem Ehrenbogen von Rimini,

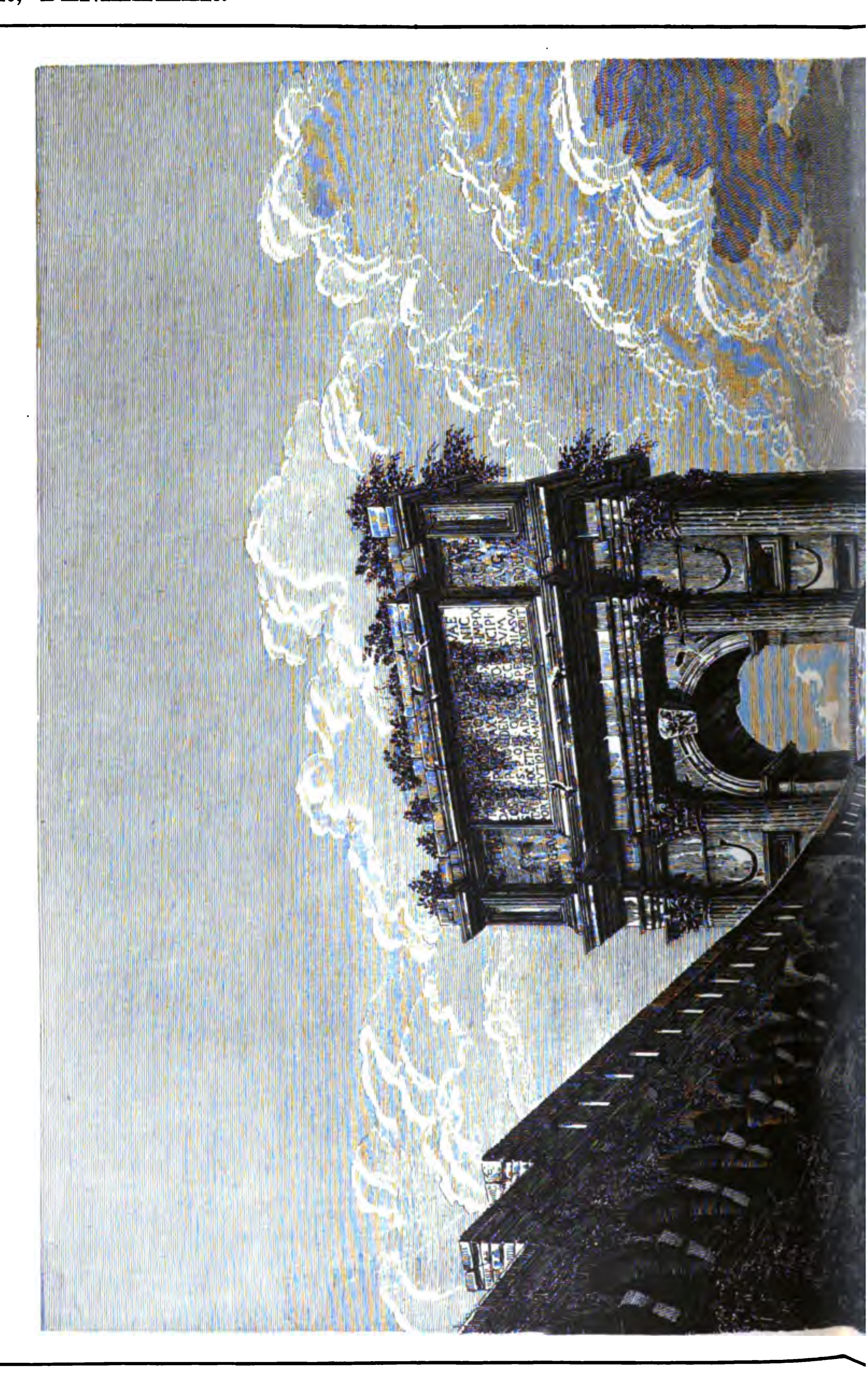


1981 Ehrenbogen in Rimini.

der dem Augustus im siebenten Jahre seines Konsulates, als er zum 8. Male designiert war, also 27 v. Chr., zum Ruhme seiner grofsen Strafsenbauten geweiht wurde (s. Abb. 1981). Er ist aus Travertin in vortrefflicher Arbeit erbaut. In der Komposition zeigt sich noch eine gewisse Unsicherheit, ein Suchen nach dem Richtigen, welches erkennen läfst, dafs das System noch nicht völlig durchgebildet und ausgestaltet war. Die Anordnung des wenigen bildnerischen Schmuckes hat im System eine nicht zu übersehende Ähnlichkeit mit der an der Porta Marzia von Perugia erwähnten: zwei, hier im Kreisrahmen gesetzte, schöne Reliefköpfe in den Zwickeln — nördlich Neptun und Venus, südlich Jupiter und Mars —; auf dem Schlufsstein, über der Archivolte, in den Architrav schneidend, ein Stierkopf. Von der die Inschrift tragenden Attika ist nur der untere Teil in situ, der obere durch eine mittelalterliche Zinnenreihe ersetzt. Rossini fügt zwei giebelgeschmückte Seitenthore hinzu, auf Grund einer Münzdarstellung, die er für ein Bild dieses Bogens hält. Die Restauration ist unsicher und in der gewählten Form ganz unwahrscheinlich.

3. In Aosta (s. Taf. LXXX Fig. 5 u. Taf. LXXXIII) finden wir den ersten eigentlichen (italischen) Triumphbogen. Ein durch Schönheit der Verhältnisse und merkwürdige Formengebung ausgezeichnetes Bauwerk, vom Feldherrn Terentius Varro nach der Besiegung der Salasser und der Gründung der Stadt (Augusta praetoria), dem Augustus im Jahre 25 v. Chr. errichtet. Das Ganze steht auf einem hohen, wuchtigen Basement, das mit edel gezeichnetem Sockel- und Schlufsgesims versehen ist. In der Stützen- und Gebälkanwendung ist das »System Titus« zum erstenmal angewandt. Die Tiefe des Bogens ist besonders grofs und erforderte die Einfügung einer Mittelstütze an den Seitenfronten. Auf dem korinthischen Kapitell der stämmigen, unkannellierten Dreiviertelsäulen ruht ein dorisches Gesims mit korinthischer Sima. Seine Mutulen sind flach unter das Geison gelegt; die Endtriglyphen stehen nicht, wie es später die Regel war, über den Säulenmitten, sondern, und das auch in den Kröpfen, nach griechischer Gewöhnung an den Ecken. In der Weite der Thoröffnung (9,1 m) übertrifft dieser Bau alle anderen, mit alleiniger Ausnahme des grofsen in Salonichi (11 m). Die Bogensteine sind sehr hoch und bilden eine doppelte Archivolte, deren innerer Teil sich aus zwei Fascien und einer Eierstableiste zusammensetzt, während der äufsere als glatter von einem verzierten Hohlkehlengesimse umzogener Friesstreifen gebildet ist[1]). Das Kämpfergesims liegt in der Laibungsfläche auf drei korinthischen Pilastern, deren Kapitelle eine gewisse Ähnlichkeit mit den sog. Sophakapitellen von Priene zeigen; doch sind die Voluten hier zum Teil übereck entwickelt. Wir werden diese Form in Spoleto und Triest wiederfinden. — Leider fehlt die Attika; von der Inschrift sind Bruchstücke gefunden. Auf der Stadtseite sieht man an den

[1]) Die aus Rossini entlehnte Abbildung ist, wie die von ihm selbstgezeichneten Details lehren, in diesem Punkte unrichtig.



DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.



1982 Triumphbogen des Trajan in Ancona. (Zu Seite 1877.)

Pfeilern zwei nischenartige Aushöhlungen, die das einstige Vorhandensein von Trophäen oder Statuen anzeigen. Das Material ist eine Art Breccia, Poudingue genannt; Kapitelle, Säulen und Pilaster bestehen aus feinerem weißen Stein.

4. Der Bogen von Spoleto ist das früheste Denkmal nach dem »System Susa«; in schönen Verhältnissen und von vortrefflicher Arbeit. Nach den Inschriftresten ist er dem Germanicus oder wahrscheinlicher dem Drusus, und zwar nach seinem Tode, rot. 9 v. Chr., als Ehrenmal errichtet. Korinthische Pilaster bilden die Gebäudeecken. Die ebenfalls korinthischen Kämpferkapitelle sind von der bei 3 beschriebenen Art; doch sind an Stelle der Eckvoluten in ihren Spitzen aufgerollte Eckblätter angeordnet. Die Inschrift steht zwischen Architrav und Bogenscheitel.

5. Der kleine Bogen von Triest zeigt mit dem vorigen große Ähnlichkeit in Gesamtfassung und Detail; wir setzen ihn deshalb in dieselbe Zeit, rot. 9 v. Chr. Nur ist alles einfacher. Die Imposten dorisch, die korinthischen Eckpilaster haben keine besonderen Sockel; wie schon angedeutet, gleichen ihre Kapitelle den kleinen in Spoleto. Eine Inschrift ist nicht vorhanden. In der Attika findet sich ein kanalartiger Raum, dessen Vorhandensein vermuten läßt, daß der Bogen einst im Zuge eines Aquäduktes stand.

6. Das schönste dieser einfachen Denkmale ist der Ehrenbogen des Augustus zu Susa am Mont Cenis (s. Fig. 1 auf Taf. LXXX und Fig. 4 auf Taf. LXXXI). Nach seiner Inschrift wurde er dem Kaiser vom Könige Marcus Julius Cottius und den Alpenvölkerschaften — es werden 14 Stämme genannt — im Jahre 8 n. Chr., wahrscheinlich als Erinnerungsmal für den Bau der Gallien und Italien verbindenden Staatsstraße, gewidmet. Die Details sind schön und eigenartig. Im Friese sieht man — zum erstenmal — ein figürliches Basrelief, Scenen aus der Unterwerfungsgeschichte der Alpenvölker, Opfer und Schwur darstellend. Säulen und Imposten sind korinthisch. Die Kapitelle der letzteren zeigen die von der oberen Attika im Innern des Pantheon her bekannte Form. Die Attika des Bogens trägt unter dem zierlichen und reichen Abschlußgesims die ausführliche Inschrift. Als Baustein ist ein in der Nähe von Susa brechender Marmor benutzt.

7. Nur ein Jahr später wurde das Ehrenthor des Augustus in Fano, der zwischen Rimini und Ancona gelegenen Veteranenstadt, fertig gestellt. Neben der großen, von einer Archivolte umzogenen Mittelöffnung zwei kleine, einfach in die Mauer geschnittene Seitenpforten. Am Schlußstein der ersteren ein Elefantenkopf. Darüber das Hauptgesims mit der Friesinschrift, welche sagt, daß Augustus im Jahre 9 n. Chr. der Stadt die Mauer gab. Auf dem Gesimse stand früher [1]) ein Galleriegeschoß von acht kleinen korinthischen Säulen mit dazwischenliegenden Rundbogenfenstern; nur die Basen sind noch in situ. Der Bau wurde von Constantin und Constans erneuert. Er ist beiderseits von Türmen flankiert.

Den augusteischen folgt eine Gruppe von vier trajanischen Bögen, in welchen der Triumphbogenbau künstlerisch seine größte Höhe erreicht. Die Komposition folgt dem »System Titus«.

8. Der Ehrenbogen des Trajan in Benevent ist dem des Titus in Rom nach Form und Maßen so ähnlich, daß er geradezu als eine Nachbildung desselben erscheint (s. Fig. 9 auf Taf. LXXXI). Er unterscheidet sich von ihm jedoch in der Anordnung des bildhauerischen Schmuckes, der alle Flächen seiner Hauptseiten in überreicher Weise bedeckt. Die Darstellungen sind von hohem Interesse sowohl wegen ihres Inhaltes als durch ihre vortreffliche Arbeit. Im Friese sieht man den Triumphalmarsch des Heeres, in den großen Reliefs an den Pfeilern, der Attika und in der Laibung Kriegs- und Friedensthaten des Kaisers, Jagd, Opfer, Unterwerfung der Dacier und ihres Königs Decebalus, in den schmalen Mittelfeldern der Interkolumnien Scenen aus dem Mithrasdienst. Das Tonnengewölbe ist reich kassetiert. In dem niedrigen sich zwischen den Säulenkapitellen hinziehenden Friesstreifen finden wir das Ballustermotiv von der römischen Kunst zum ersten Male verwendet. Senat und Volk widmeten dem Trajan, dem *fortissimo principi*, diesen Bogen im Jahre 114 zur Erinnerung an die Neupflasterung der via Appia. Er besteht ganz aus parischem Marmor.

9. Von allen anderen Bögen durch seine malerische Lage und eigentümliche Verhältnisgebung verschieden ist der Ehrenbogen auf dem hohen Molo von Ancona (s. Abb. 1982 auf Taf. LXXXIV nach Rossini Archi trionfali tav. 44). Er ist dem Trajan, seiner Gattin Plotina und seiner Schwester Marciana geweiht als Denkmal der Wiederherstellung des Hafens und der Errichtung des Pharus im Jahre 115 n. Chr. Schlanker als die anderen steigt er empor. Die Schönheit seiner Verhältnisse und der durch eine weise Beschränkung ausgezeichneten Details läßt vermuten, daß Apollodor von Damaskus, der große Baumeister des Trajanforums, ihn gezeichnet hat. Das kraftvolle Hauptgesims hat keine Konsolen und an Stelle des Zahnschnittes eine glatte Platte. Die Anordnung des ehemals reichen Bronzeschmuckes ist aus den Befestigungsspuren hier besonders gut erkennbar. An den Schlußsteinen sieht man schöne, aus Blattkelchen hervorwachsende Büsten. Die Einlaßspuren der Attikaoberfläche lehren,

[1]) Wie die 1463 gemeißelte Reliefdarstellung an der nahen Kapelle zeigt.



dafs in der Mitte der Kaiser zu Pferde dargestellt war, ihm zur Seite zwei schreitende Figuren. Über den Endsäulen standen die Bildnisse der erwähnten Frauen. Vor der Thoröffnung liegt eine breite Freitreppe, deren Steinwangen ebenfalls durch Statuen geschmückt waren. Auch hier ist parischer Marmor das Hauptmaterial, der Unterbau ist Travertin.

10. Zu dieser Gruppe rechnen wir als drittes Denkmal den Bogen der Sergier in Pola auf der Südspitze von Istrien (s. Fig. 10 Taf. LXXX und Abb. 308 S. 293). Über die Zeit seiner Entstehung gibt die, wie der ganze Bau, wohlerhaltene Inschrift leider keine Auskunft. Komposition und Formengebung aber weisen ihn in trajanische Zeit. Man kann ihn den schönsten aller einthorigen Triumphbögen nennen. Die vom System abweichende Gebälkteilung ist ihm eigentümlich: Die korinthischen Säulen zur Seite des Bogens sind einander nahe gerückt und im Gesimse nicht getrennt, sondern durch ein breites Gebälkstück verbunden [1]). Sie stehen auf gemeinsamem Postament, das zugleich, auf einer Verkröpfung, die Imposten aufnimmt. Aus Blattkelchen wachsende Rankenzüge füllen die beiden Flächen der letzteren; auch die Bogenlaibung ist reich verziert. Die Skulpturen des Frieses sind von grofser Schönheit. Eine Frau, Salvia Postuma, hat, wie die Inschrift sagt, den Sergiern diesen Ehrenbogen *de sua pecunia* gestiftet.

11. Auch der erst 1805 abgebrochene Bogen der Gavier in Verona ist in diese Zeit zu setzen. Rossini stellt ihn nach einer Zeichnung des Palladio dar [2]), System Titus, doch bereichert durch einen über dem Mittelgebälk liegenden Giebel; die Säulen hatten Einzelpostamente. Bemerkenswert ist die Durchbrechung der Pfeiler nach der Querachse (s. Fig. 11 Taf. LXXX). Die Inschrift bezeichnete ihn als Kenotaph der einst in Verona mächtigen Familie der Gavii.

12. Spello in Umbrien besitzt Reste mehrerer Thoranlagen und eines kleinen, sehr beschädigten Triumphbogens des Macrinus.

13. Von hohem Interesse sind die beiden zweipfortigen Prachtthore in Verona, Porta dei Borsari und Porta dei Leoni. Die Erbauungszeit der wohlerhaltenen ersteren ist durch die, auf Gallienus (265 n. Chr.) bezügliche Inschrift verbürgt; die letztere, von der nur geringe Reste erhalten sind, mag gleichzeitig oder etwas jünger sein. An beiden sieht man eine Übertragung provinzialer, syrischer bezw. palmyrenischer Bauweise, welche die römischen Scharen unter Odenathus kennen gelernt und angestaunt hatten, nach dem Mutterlande. Beide Thore sind dreistöckig. Am Mittelgeschofs der P. d. Borsari (s. Taf. LXXX Fig. 13 u. Taf. LXXXI Fig. 6) sind die rundbogigen Fensteröffnungen zweifach von Stützensystemen umrahmt. Die korinthischen Säulen sind zum grösseren Theil spiralisch kannellirt; im Obergeschoss standen sie auf frei heraustretenden Konsolen. Die Fenster zeigen hier das sog. Cancellaria-System des Bramante vollständig und in der schönsten Weise. An der P. d. Leoni ist das oberste Geschofs hervorzuheben. Es bildete eine durch zwei Zwischensäulen in drei Theile zerlegte, feste, hohe Wand. Ihre Enden waren gerade, die Mitte aber trat als breite Flachnische, in der ein grofses Bildwerk gestanden haben mag, zurück. Auch hier Spiralsäulen, im Erdgeschofs Compositakapitelle. Ursprünglich war dies Thor von starken Türmen flankiert. Die Galerien beider Monumente dienten als Lauf-, Beobachtungs- und Verteidigungsgänge. Auf die Entwickelung der Renaissance sind diese Bauten von dem gröfsten Einflufs gewesen (Michele Sammicheli, Bramante).

14. Die Bögen von Carsoli und Pompeji sind derart zerstört, dafs über ihre frühere Gestalt Gewisses nicht festgestellt werden kann.

B. In Rom.

15. Der sog. Triumphbogen des Drusus im Süden der Stadt; über der via Appia, nahe der Porta d. S. Sebastiano. Stark beschädigt, doch von vortrefflicher Fügung. Einthorig, mit reichem architektonischem Schmuck. Die breite Archivolte ruht auf einem schönen, beiderseitig verkröpften Gesims, das durch korinthische Pilaster getragen ist. Zur Seite des Bogens je eine unkannellierte Kompositasäule auf Postament. Das Gebälk verkröpft und mit Giebel. Der Kern ist Travertin, zu den Säulen und Zierteilen ist teils weifser, teils kostbarer farbiger, afrikanischer Marmor verwandt. Die Benennung des Bogens ist, da die Inschrift fehlt, nicht sicher. Es ist möglich, dafs er ursprünglich dem Drusus erbaut ist; seine jetzigen Architekturstücke aber stammen aus späterer Zeit. Caracalla benutzte den Bau als Träger der seine Thermen speisenden Wasserleitung, nicht ohne ihn völlig umzugestalten. Es mufs bezweifelt werden, dafs der Bogen schon ursprünglich mit Freisäulen geziert war [1]); dieselben wurden vielmehr samt ihrem Gebälk, wahrscheinlich bei jenem Umbau, hinzugefügt.

16. Die antike Porta Tiburtina, heute Porta d. S. Lorenzo, im Osten der Stadt. Einthorig. Der Bogen ist von dorischen, ein gegiebeltes Gebälk tragenden Pilastern eingerahmt. Er ist merkwürdig durch seinen Oberbau, der in drei Geschossen drei Wasserleitungen, die aqua Marcia, Tepula und Julia,

[1]) s. N. 25 u. 57, auch »System Marcuna« S. 1870.

[2]) Burckhardt erkennt Nachbildungen in verschiedenen Renaissance-Altären. Cicerone 1879, I, 32e.

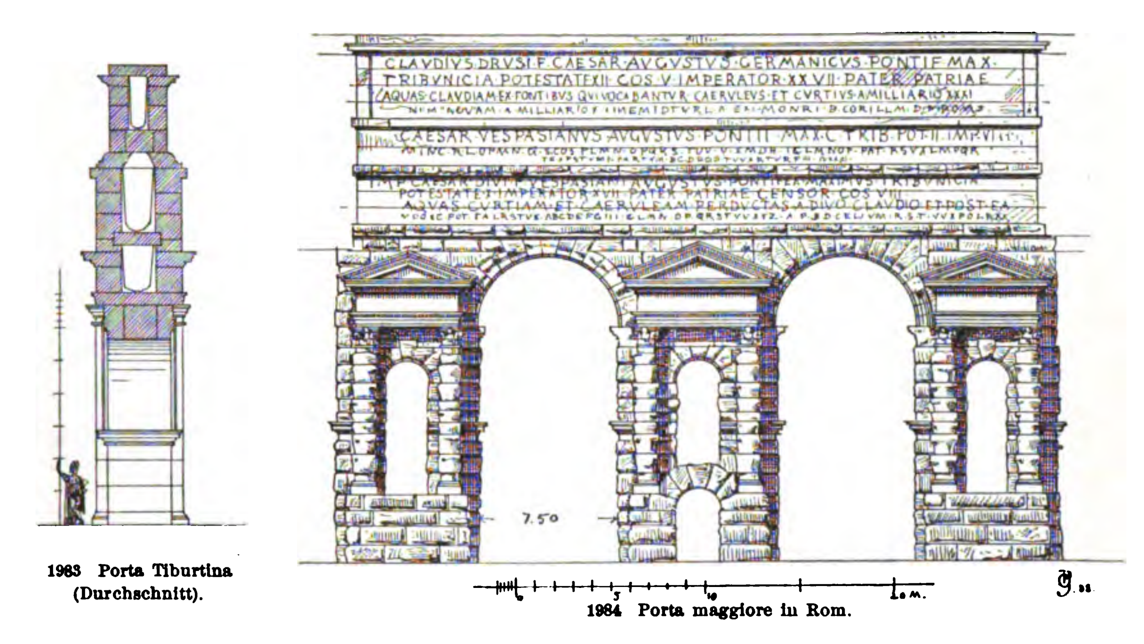
[1]) s. Timegad N. 56 u. S. 1872.



übereinander fortführt (s. Abb. 1983). Er wurde, nach der Inschrift, spätestens von **Augustus** im Jahre 5 v. Chr. errichtet und später von Titus und Caracalla ausgebessert.

17. Der, laut Inschrift, von den Consuln **Dolabella** und **Silanus**, unter **Augustus'** Regierung, 8—10 n. Chr. erbaute Strafsenbogen; ganz einfach und schmucklos. Nero führte eine den Caelius speisende Wasserleitung, die er von der Claudia abzweigte, über ihn fort. Vielleicht hat der Bau auch schon ursprünglich dem gleichen Zwecke gedient.

lung der Oberfläche; aber wer will behaupten, dafs Alles weniger gut zusammenstimmen würde, wenn man der letzteren eine gleichmäfsige Ebenheit, den Kapitellen ihre Blattrippen und anderes Detail, den Säulenschäften die gewohnte glatte oder kannellierte Form, den Bögen ihre Archivolten gegeben hätte? Eine als Kunstform beabsichtigte Rustizierung hätten die Römer gewifs wirkungsvoller hergestellt, ohne die Zufälligkeiten, welche jetzt darauf hinweisen, dafs der Bau in einer Vorstufe der Fertigstellung geblieben ist; hierhin rechnen wir in erster Linie die



1983 Porta Tiburtina (Durchschnitt).

1984 Porta maggiore in Rom.

18. Der gewaltige Thorbau der **Porta maggiore** war, wohl von Aurelian in die Stadtmauer gezogen, ursprünglich Teil eines Doppelaquäduktes. Die Attika enthält die Kanäle der Aqua Claudia und des Anius novus. Die dreifache Inschrift bezeichnet den Kaiser **Claudius**, 52 n. Chr., als Begründer, Vespasian und Titus als Wiederhersteller. Das System ist aus der Abb. 1984 (Original nach Photographie) ersichtlich. Ob der kleine Mittelbogen wirklich Durchgang war, ist unsicher. Von allen anderen unterscheidet sich dieser Bau durch die rauhe, rustizierte Beschaffenheit seiner Wand- und Säulenflächen. Dafs dieselbe, wie vielfach behauptet wird, und wie besonders die Architekten der Renaissance, die ihn mit Vorliebe zum Muster nahmen, es glaubten, von Anfang an beabsichtigt war, ist zu bezweifeln. Für unsere an die Rustika des 15. und 16. Jahrhunderts gewöhnten Augen verleiht jene Eigentümlichkeit dem Bau einen besonderen Ernst, eine, scheinbar beabsichtigte, monumentale Trotzigkeit. Die Einfachheit der Kapitelle, die Schlichtheit der Gesimse steht in Einklang mit der bäuerischen Behand-

unschönen Versetzecken an der Mehrzahl der Säulentrommeln und den Umstand, dafs die Wölbsteine der grofsen Bögen für die Anarbeitung eines Archivolteprofiles offenbar hergerichtet sind. Auch die Quaderung der beiden ersten Gurte über den Giebeln zeigt so viel Ungleichheit, dafs man sie, als Absicht, kaum dem Meister des Palastes vom Monte Citorio, geschweige denn einem römischen Architekten des Tiberius Claudius zutrauen könnte. Warum der Bau nicht vollendet wurde, wissen wir nicht. Wohl ist es möglich, dafs er dem gern altertümelnden Kaiser in seiner unfertigen, an kyklopisches Werk erinnernden Gestalt derart gefallen hat, dafs er befahl, ihn zu lassen, wie er eben war und noch ist.

19. Der Triumphbogen des **Titus**. Errichtet zur Erinnerung an den Sieg über die Juden und die Eroberung Jerusalems im Jahre 70 n. Chr., doch erst unter Domitian vollendet; das berichtet Sueton, und es geht auch daraus hervor, dafs der Kaiser in der Inschrift schon *divus* genannt wird (s. Fig. 3 Taf. LXXX, Abb. 1969 auf Taf. LXXXII u. Abb. 1966 auf S. 1868). Die Kapitelle sind, soweit bekannt, die ersten der Kom-

positaordnung. Und ebenfalls zum erstenmal sehen wir das Gewölbe kassettiert und die Innenflächen der Impostenpilaster und -Bögen mit Rankenzügen gefüllt; dafs, wie man vermutet hat, diese Verzierungsweise aus Gallien nach dem Mutterlande verpflanzt wurde, ist zu bezweifeln. Auch dort war sie nicht erfunden, sondern aus den hellenistischen Orten übernommen worden (s. oben S. 1874); und es ist wahrscheinlich, dafs ihr Auftreten in Rom als eine direkte Folge der syrischen Kämpfe des Vespasian und Titus und deren und ihrer Architekten Kenntnis der Bauten von Alexandria und Antiochia anzusehen ist. Von hohem Kunstwerte ist der bildnerische Schmuck: Im Friese der Opferzug des Titus; auf den prächtigen Schlufssteinen kleine Figuren, Roma (oder Fortuna) nach der Stadt hin, aufsen der Kaiser; in den Laibungswänden unter dem reich kassettierten Tonnengewölbe die beiden berühmten Reliefplatten[1]), deren eine den Kaiser auf der von Roma gelenkten Triumphalquadriga, umgeben von Bürgern, Liktoren und lorbeergeschmückten Senatoren darstellt, während auf der anderen der Hauptteil des Zuges, mit den jüdischen Tempelreliquien, die Porta triumphalis betretend, sich zeigt. Der Bau besteht im Kern aus Travertin, seine Bekleidung ist pentelischer Marmor. Im Mittelalter hatten die Frangipani ihn besetzt; erst 1821 liefs Pius VII. die Anbauten entfernen und das Ganze unter Leitung französischer Architekten restaurieren.

20. Der Triumphbogen des Septimius Severus in der Nordecke des Forums (s. Abb. 1985 auf Taf. LXXXV nach Canina, Archit. Rom. tav. 193) wurde, wie die pomphafte Inschrift sagt, dem Kaiser und seinen Söhnen Caracalla und Geta 203 n. Chr. zur Verherrlichung der Siege über die Parther gesetzt. Aus Neid liefs Caracalla die Worte, welche von seinem Halbbruder sprachen, fortmeifseln und durch andre ersetzen. Der Sockel besteht aus Travertin, Hauptmaterial ist pentelischer, das der Säulen prokonnesischer Marmor. Es ist der erste erhaltene dreithorige Freibau in Italien; seine Mittelpfeiler sind auch der Quere nach von kleinen Pforten durchbrochen. Er steht am Beginn des Clivus capitolinus, schon auf ansteigendem Terrain; deshalb lag ehemals in allen drei Thoren eine achtstufige Treppe, die sich jetzt noch in den seitlichen findet, während sie aus der Mitte schon in früher Zeit entfernt und durch das noch vorhandene Polygonalpflaster ersetzt wurde. Um die Verschiedenheit der Bodenhöhe auszugleichen, sind die Säulen mit ihren Postamenten, nach der Aufsenseite hin, auf hohe, dreifach abgestufte Sockel gestellt. Die architektonische Gestaltung des Bogens wird oft abfälliger beurteilt, als sie es unseres Erachtens verdient. Sind auch die Verhältnisse nicht so fein abgewogen, wie an dem ähnlichen und stets zum Vergleich herangezogenen Bogen des Constantin, so bleibt der Bau doch eine der vornehmsten und stolzesten Schöpfungen der römischen Baukunst. Betreffs der technischen Ausführung steht er nur wenigen nach; an den Kapitellen sehen wir vorzügliche Arbeit; der Akanthus zeigt gräzisierende Form, das mafsvoll verteilte Ornament ist steinmetzmäfsig, etwas trocken, aber sauber gemeifselt und von klarer Wirkung. Die Gewölbe der Durchgänge sind kassettiert. Auf einer verhältnismäfsig weit tieferen Stufe stehen die die Aufsenflächen bedeckenden Reliefs. Ihre Komposition beweist einen grofsen Mangel an Stilgefühl; in der Ausführung sind sie ungleich geratene, dekorative Schnellarbeiten; dargestellt sind Scenen vornehmlich aus den Partherkriegen.

21. Ein Jahr nach der Errichtung des Triumphbogens, also 204 n. Chr., dedizierten die Wechsler (Silberschmiede) und Kaufleute des Ochsenmarktes dem Septimius Severus, seiner Gattin Julia und seinen Söhnen Geta und Caracalla die kleine Ehrenpforte am heutigen foro boario (s. Fig. 3 auf Taf. LXXXI). Auch an ihr liefs Caracalla später des Bruders Bild und Namen tilgen. Die Gesamtverhältnisse des Bauwerks sind vortrefflich; das alle Flächen überspinnende Ornament bleibt in der Sorgsamkeit der Ausführung hinter dem des Bogens weit zurück. Den auch durch ihre auf den römischen Kult bezüglichen Darstellungen bemerkenswerten Reliefs aber wohnt, trotz der Flüchtigkeit ihrer Ausführung, eine gewisse Gröfse der Erfindung inne. Die Betrachtung ist leider noch heute durch die unbeschreibliche Verwahrlosung des Ortes sehr erschwert.

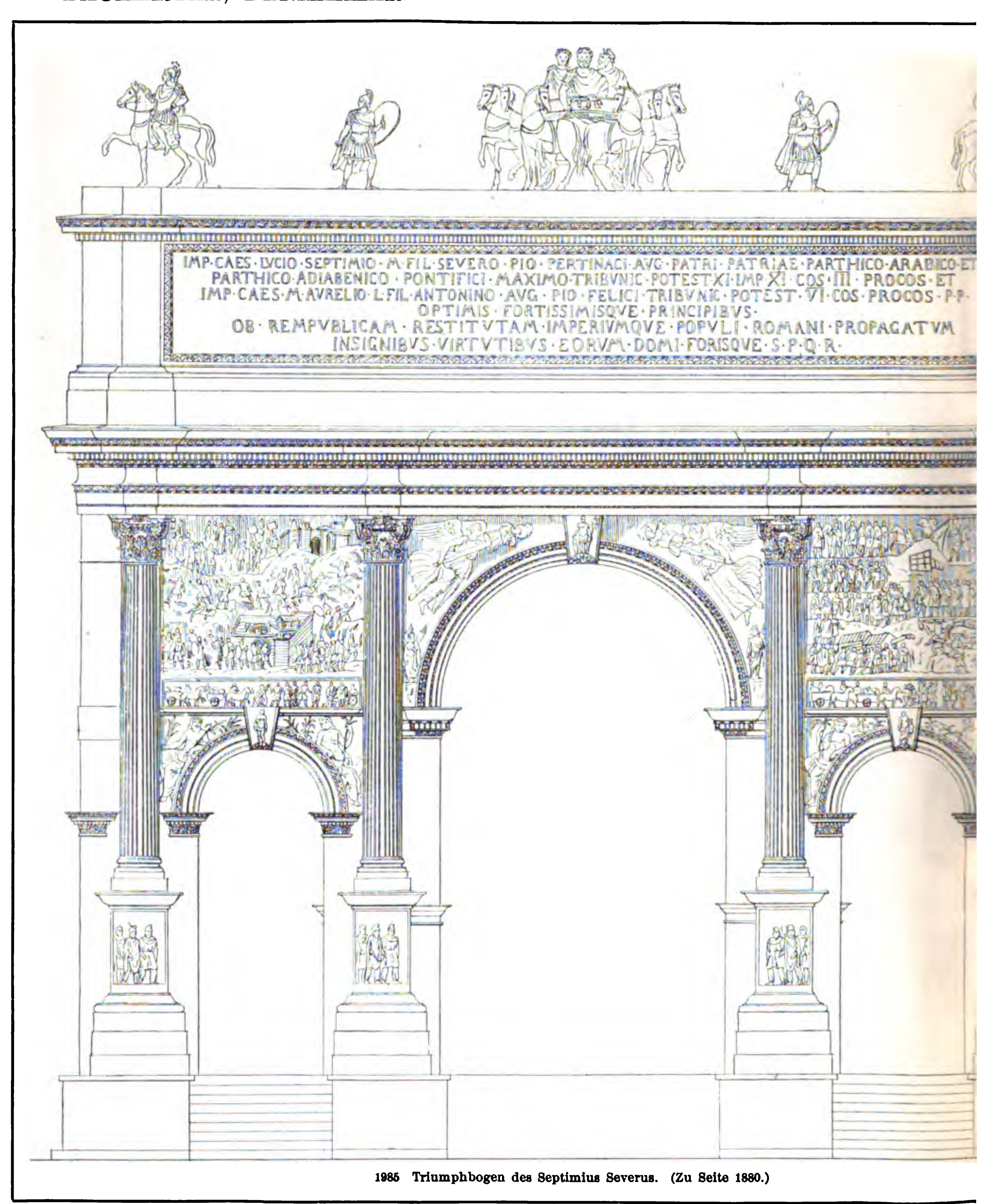
22. Vielleicht gehört der neben diesem Denkmal stehende Janus quadrifons zu den Verbesserungs- und Verschönerungsbauten, für deren Errichtung die Kaufleute dem Kaiser jene Ehrenpforte weihten. Seine Stilformen sprechen dafür (s. Fig. 6 auf Taf. LXXX u. Fig. 8 auf Taf. LXXXI). Rom besafs eine grofse Anzahl derartiger, den früher erwähnten Tetrapyla nachgebildeter Monumente, vornehmlich aus der Zeit des Domitian. Dies ist der letzte seiner Art, die er in wenig graziöser Weise vertritt. Die Pfeiler sind so dick und schwer, dafs die Vermutung naheliegt, sie hätten noch obere Stockwerke getragen; das ist aber nicht nachzuweisen. Wahrscheinlich wurden ihre Flächen so grofs bemessen nur um dem kleinlichen System von Miersäulchen, Statuen, Nischen und Blenden Raum zu geben, von denen sie in drei Geschossen überzogen waren. Von den Steinen dieser Bekleidung ist nur ein Teil der Säulenbasen in situ. Der Innenraum, einst der Kreuzpunkt zweier Strafsen, ist von einem in Ziegel- und Gufsmauerwerk ausgeführten Kreuzgewölbe überdeckt.

[1]) beste Abbildungen bei Filippi.



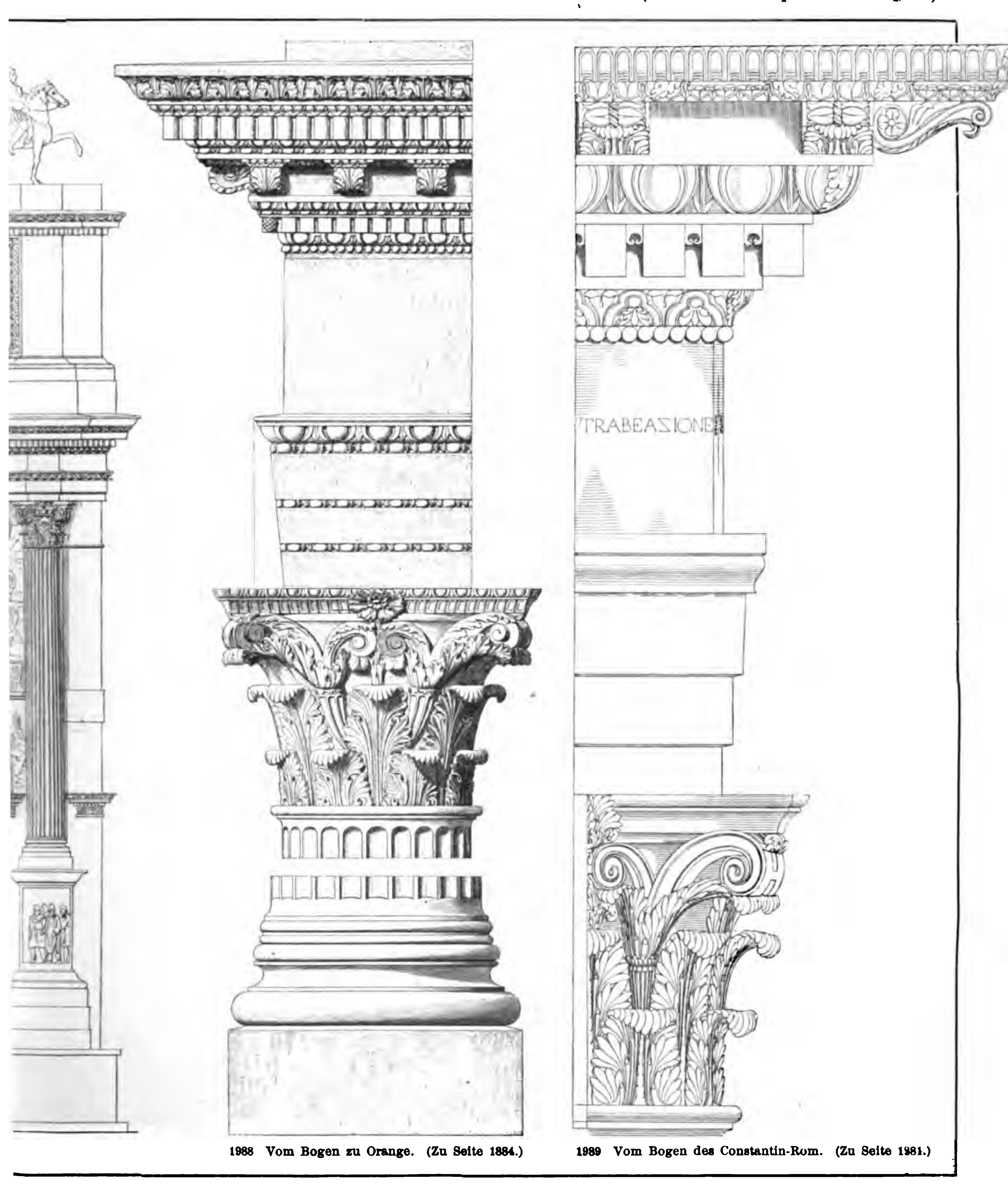
ets
tin,
und
nst.
nur
züg-
orm,
fsig,
larer
kas-
feren
nden
ofsen
d sie
; dar
rther-

umph-
echsler
narktes
ia und
Ehren-
. 3 auf
ter des
verhält-
Flächen
samkeit
zurück
Kult be-
Reliefs
führung,
Die Be-
eschreib-
ert.
n Denk-
. Verber-
leren Er-
renpforte
(s. Fig. 6
I). Rom
früher er-
ente, vor-
s ist der
ser Weise
wer, dafs
ere Stock-
zuweisen
grofs be-
von Zier-
Raum zu
überzogen
ng ist nur
nnenraum.
von einem
en Kreu-



1985 Triumphbogen des Septimius Severus. (Zu Seite 1880.)

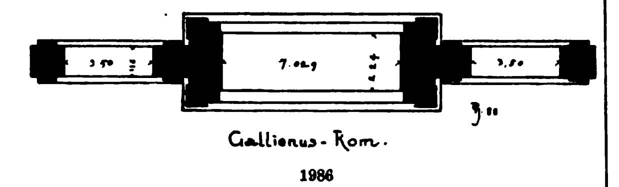
DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.



1988 Vom Bogen zu Orange. (Zu Seite 1884.)

1989 Vom Bogen des Constantin-Rom. (Zu Seite 1881.)

23. Der Triumphbogen des Gallienus steht an der Stelle der alten Porta Esquilina. Er ist zum grofsen Teile zerstört, doch kennen wir seine einstige Gestalt aus den Zeichnungen mehrerer Architekten des 15. Jahrhunderts, besonders des Sangallo. Nach ihnen hatte er drei mit je zwei glatten, korinthischen Pilastern eingefafste Öffnungen, deren jede von einer Pilasterordnung umrahmt war. Das Mittelthor war tiefer (s. Abb. 1986) und höher als die



1986

seitlichen; die Oberkante der Attika über diesen lag mit der Unterkante des Hauptarchitravs in gleicher Höhe. Ein Mittelgiebel, wie ihn Bellorius u. a. restaurieren, war nicht vorhanden. Nach der Inschrift ist der Bogen dem Kaiser Gallienus und seiner Gattin Cornelia Salonina von dem Präfekten Marcus Aurelius Victor im Jahre 262 als Privatgeschenk gestiftet.

24. Der Triumphbogen des Constantin, am östlichen Fufse des Palatin gelegen, ist der gröfste und besterhaltene in Rom und Italien und zugleich das seltsamste Beispiel einer Zusammenfügung von Baustücken und Bildwerken der allerbesten Art mit solchen aus der Zeit des völligen Niederganges der Kunst, zu einem durch grofse Schönheit, unübertreffliche Harmonie der Verhältnisse und hohe Monumentalität ausgezeichneten Ganzen (s. Fig. 2 auf Taf. LXXX, Abb. 1965 auf Taf. LXXXII u. Abb. 1968 auf S. 1869). Constantin erbaute ihn mit Erlaubnis von Volk und Senat als Triumphmal für seinen über Maxentius an der milvischen Brücke erfochtenen Sieg und für die durch ihn herbeigeführte Beendigung des Kaiserstreites, also nach dem Jahre 312. Um die Herstellung zu beschleunigen, liefs er ein gleichartiges, dem Trajan geweihtes Denkmal[1]) abbrechen und dessen Bauteile, durch neu angefertigte Stücke ergänzt, nach einem neuen Plane und an anderer Stelle wieder zusammenfügen. Der Unterschied zwischen Neuem und Altem ist sehr grofs. Wie früher schon bemerkt, sieht man in den trajanischen Skulpturen die Bildnerkunst Roms auf ihrer höchsten Stufe. Dies gilt sowohl von den acht Attikaplatten und den acht Kreisreliefs der Hauptfronten, in denen Jagd, Opfer und andre Friedensthaten des Kaisers (Trajan) dargestellt sind, als besonders von den vier Platten an den Wänden des Mitteldurchganges und den Schmalseiten der Attika; letztere bildeten ursprünglich eine grofse, friesartige Tafel und enthalten das Bild einer Dacierschlacht. Auch sieben der Attikastatuen aus Pavonazetto, gefangene Dacierfürsten, sind, bis auf die modernen, weifsen Hände und Köpfe, trajanisch. Die südliche Eckfigur (nach S. Gregorio hin) stammt von einer unter Clemens XII. ausgeführten Restauration. Zu jenen Meisterwerken des römischen Meifsels stehen die Sudeleien der konstantinischen Bildhauer, die Rundbilder der Schmalseiten, die Friese über den kleinen Thoren und die Bogenzwickelfiguren in einem traurigen Gegensatz.

Ähnlich, doch immerhin weniger stark, sind die Unterschiede in den Architekturteilen beider Epochen. Trajanisch sind die Säulen[1]) und Pilaster, das Kämpfergesims des Hauptbogens, der obere Teil des Hauptgesimses und die Profile der Attika; konstantinisch dagegen die plumpen Säulensockel, die Kämpfer der Seitenthore, die drei Archivolten und der Hauptarchitrav. Das merkwürdige Ineinandergreifen alter und neuer Stücke macht es wahrscheinlich, dafs der abgebrochene Bogen[2]) von wesentlich anderer Komposition als der jetzige, dessen unmittelbares Vorbild der oben beschriebene des Sept. Severus gewesen ist.

Es ist sehr zu verwundern, dafs gerade das vortreffliche Verhältnis der Bogenöffnungen in sich und untereinander und damit die Feststellung der wesentlichen Proportionen des Bauwerks (der Erneuerung der Archivolten halber) als Erfindung der Wiederaufbauer betrachtet werden mufs. Dagegen mag für die ebenso mafs- wie wirkungsvolle Anordnung des bildnerischen Schmuckes der zerstörte Bau Vorbild gewesen sein.

Die Ecken der Mittelpfeiler trugen, wie die Befestigungsspuren zeigen, ehemals an ihren beiden Seiten Bronzeverzierungen. Der Fries des Hauptgesimses war mit farbigen Steinplatten, die die Rundbilder umschliefsende Fläche mit rotem Porphyr belegt. Oben stand in der Mitte der Kaiser, wie Eusebius (de vita Const. lib. 1. 33) erzählt, nicht zu Pferde, sondern zu Fufs, gen Himmel blickend, in der einen Hand die Erdkugel, in der anderen die Lanze. Die Plattform ist durch die im Westpfeiler liegende Treppe zugänglich. Es ist wahrscheinlich, dafs der Bogen, ähnlich dem des Sept. Severus, ursprünglich auf Stufen durchschritten wurde. Denn neuere Nachgrabungen haben gezeigt, dafs das antike Pflaster der von S. Gregorio herführenden Strafse bedeutend tiefer lag als das heutige und die Unterkante der Säulensockel. Auch dies Monument wurde im Mittelalter von den Frangipani befestigt. Cle-

[1]) Ob den Bogen am forum Trajanum oder einen über der via Appia, ist ungewifs.

[1]) Nach Rossini nur sieben (von giallo), während die achte (von weifsem Marmor) späterer Zusatz ist.

[2]) Rossinis Restauration, die sich auf eine Münzdarstellung stützt, hat viel Wahrscheinlichkeit.

mens XII. liefs es 1733 wiederherstellen, und 1805 wurde es, auf Pius VII. Befehl, von neuem freigelegt.

Nur diese zehn Bögen sind von den vielen, welche die Kaiserstadt, wie wir aus der Überlieferung wissen, einst schmückten, erhalten [1]). Zwei ferner sind uns durch die Zeichnungen von Renaissancekünstlern bekannt:

25. Der Triumphbogen, welcher dem Marcus Aurelius und seinem Adoptivbruder Lucius Verus um 165 n. Chr. auf der via Flaminia errichtet wurde. Er stand mitten auf dem jetzigen Corso, wo die Strafse della vite in ihn mündet, und trug nach der in der Nähe befindlichen Residenz des portugiesischen Gesandten den Namen arco di Portogallo. Auf Anordnung Papst Alexanders VII. wurde er 1662 abgebrochen. Ein Teil seiner Reliefs befindet sich im Konservatorenpalast; mäfsig gute, durch ihre Darstellungen interessante Bildwerke. Rossini gibt eine schöne Restauration des Bauwerks nach der Zeichnung des Pirro Ligorio. Es ist im allgemeinen nach dem System Titus gestaltet, doch sind die Säulen, in der uns vom Bogen in Pola her bekannten Weise, durch vortretende Gebälkstücke gekuppelt und stehen auf dem durchlaufenden Sockel mit Einzelpostamenten auf. Die erwähnten Reliefs füllten die über dem Kämpfergesims liegenden Teile der Interkolumnien. Der Bau hat in doppelter Beziehung besondere Bedeutung. Einerseits ist er der erste in Europa, der an Stelle der üblichen Halb- oder Dreiviertelsäulen Vollsäulen zeigt, eine Anordnung, die vorher nur an dem grofsen Bogen des Trajan in Timegad (s. N. 15 u. 56) auftritt, und die seitdem zur Regel wird. Anderseits sehen wir in diesem Bogen das direkte Vorbild jener Reihe von afrikanischen Bögen, die wir unter dem Namen des Systems Marcuna zusammenfassen (s. N. 57 und S. 1870).

26. Ein Bogen des Aurelianus, einthorig; bemerkenswert, weil er zu denen gehört, welche in der Anordnung von zwei Stützenstellungen über einander (Besançon) die Einwirkung der palmyrenischen Bauten erkennen lassen.

II. Gallien—Frankreich.

Es ist merkwürdig, dafs die ganze Reihe der bekannten und hier behandelten Triumphbögen in Gallien beginnt (S. Remy) und auch schliefst (Rheims). Dies Land war die Lieblingsprovinz besonders der ersten Kaiser; wie nirgendwo zu gleicher Zeit und später nur in Afrika haben sie hier ihr Eroberungs- und Kolonisationswerk durch eine bedeutende Bauthätigkeit, die sich sowohl auf die Errichtung von Nützlichkeits- wie von Kult- und Prachtbauten erstreckte, eifrig gefördert. Auch die beträchtliche Anzahl von Triumphbögen gibt hiervon Zeugnis.

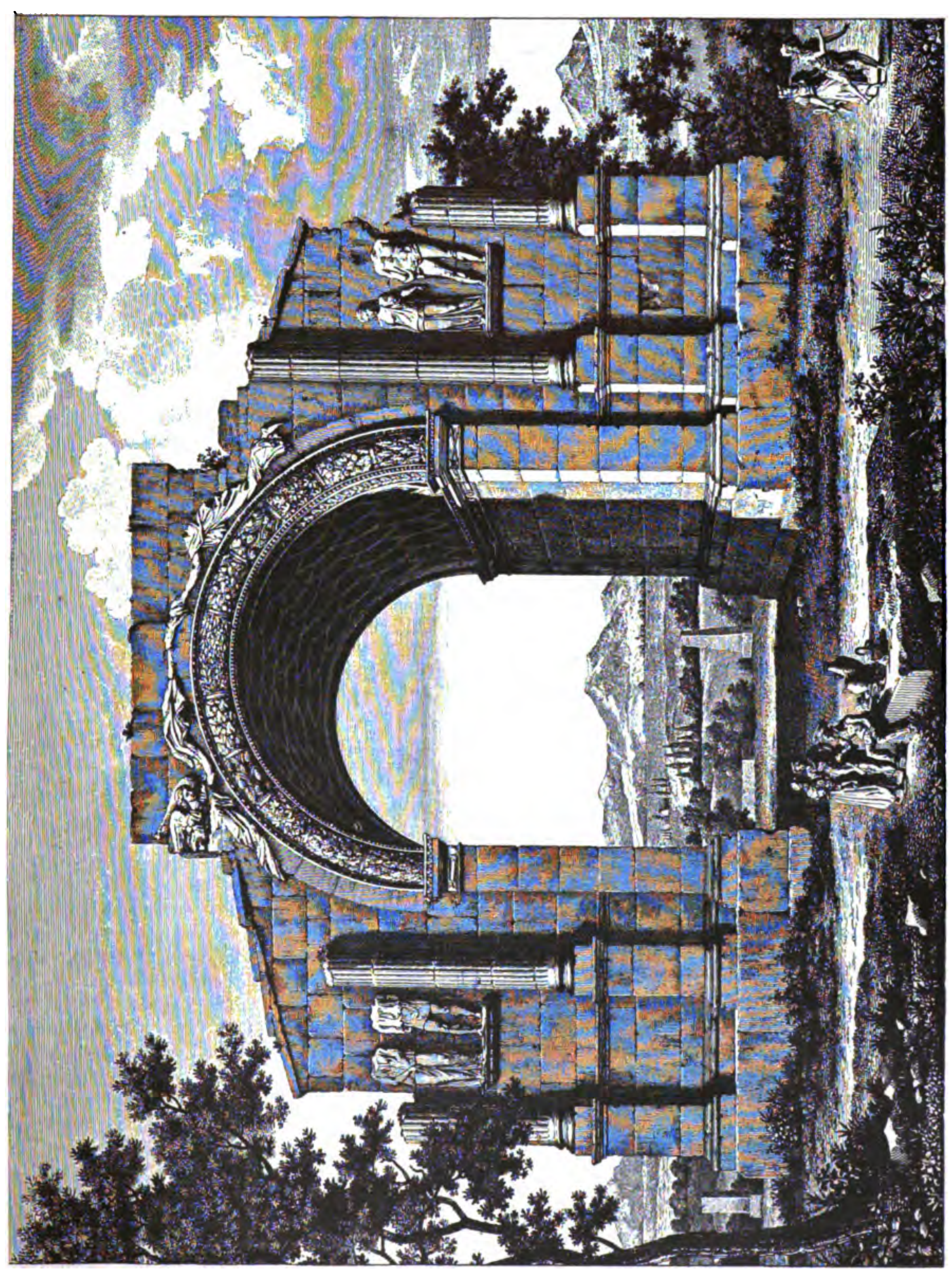
[1]) s. Donaldson, Bellorius, Canina.

Über die eigentümliche kunstgeschichtliche Stellung und Bedeutung dieser Monumente wurde oben schon gesprochen (s. S. 1874). Sie scheiden sich zeitlich in zwei Gruppen. Die erste umfafst die Bauten von Cäsar bis Tiberius: Carpentras, S. Chamas, Nismes, Orange, S. Remy, Saintes (Arles); der zweiten sind die vor und nach Trajan zuzuzählen: Aix-les-bains, Besançon, Cavaillon, Langres, Rheims, Vienne (?). Während die letzteren in weiten Zwischenräumen über das Land verteilt sind, steht die Mehrzahl der ersteren auf engem Gebiet, im unteren Rhônethal, beisammen. Vornehmlich bei diesen macht jener früher erwähnte Einflufs griechischer Künstler sich geltend. Sie sind von bedeutender Tiefe (Carpentras, Orange, S. Remy) und unterscheiden sich sowohl von den übrigen gallischen, als auch von allen anderen Bögen durch den reichen und eigenartigen Reliefschmuck ihrer Seitenfronten. Fast sämtliche Bauten dieses Landes sind durch grofse mit einer gewissen Anmut gepaarte Monumentalität ausgezeichnet. Den reicher ausgestatteten eigentümlich ist ferner die Füllung der Pilasterflächen mit Rankenwerk und die prächtige Verzierung der Archivolten mit Frucht und Laubgewinden.

27. Der Triumphbogen von S. Remy (ant. *Glanum*) ist leider nur zur Hälfte erhalten; das obere Drittel der Pfeiler und das Hauptgesims sind zerstört (s. Abb. 1987 auf S. 1883 nach Laborde Monuments de la France pl. 35). Was übrig geblieben, läfst diesen Mangel sehr bedauern; denn es gehört zum Besten, was wir von römischer Architektur besitzen. Im System, soweit die Reste es zeigen, ist der Bau die unmittelbare Vorstufe der Bögen Aesta und Titus-Rom. Die einzelnen Bauelemente, welche sich bei letzteren zu einem festen Organismus zusammenschliefsen, stehen hier noch, ähnlich wie in Susa, lose und frei auf einem gemeinsamen, niedrigen Sockel, nebeneinander; die Archivolten auf ihren Pfeilern, die Säulen auf einzelnen Postamenten, dazwischen die ohne Umrahmung auf die Fläche gelegten Reliefflguren. Die Gesamtverhältnisse sind vortrefflich abgewogen und alle Details bei grofser Strenge aufserordentlich schön und wirksam; dies gilt besonders von der Sechseckkassettierung des Tonnengewölbes und den Laub- und Fruchtornamenten der Archivoltenfläche. Die schon erwähnten Reliefs zwischen den Säulen stellen je zwei Personen, einen gefesselten Gallier und einen Römer zu Seiten von Trophäen, in grofser Auffassung und sorgfältiger Arbeit dar. Die Bogenzwickel waren durch fliegende Viktorien gefüllt.

Für die Altersbestimmung des Baues gibt es bis heute kein sicher sprechendes Zeugnis. Aber wir haben mittelbar für sie einen Anhalt an dem in der Nähe stehenden, berühmten Denkmal der Julier, das, wohl ohne Widerspruch, zu den Werken des letzten vorchristlichen Jahrhunderts gerechnet wird.





1987 Der Triumphbogen von St. Remy in Südfrankreich. (Zu Seite 1882.)

Mit diesem Monument zeigt unser Bogen eine so grofse Stilverwandtschaft, sowohl in den Bauformen als auch in den Bildwerken, dafs man berechtigt ist, für ihn die gleiche Entstehungszeit anzunehmen. Gilles, gegen dessen derartige Bestimmungen meist begründete Zweifel erhoben werden können, mag hier Recht haben, indem er den Sieg **Cäsars** über Vercingetorix und die Einnahme der Stadt Alesia (52 v. Chr.) für den Anlafs zur Errichtung des Bogens von S. Remy angibt; und so sehen wir in diesem Denkmal den ältesten aller uns bekannten erhaltenen Triumphbögen.

28. In S. **Chamas** begegnen wir zum erstenmale der reizvollen Anlage einer Triumphalbrücke (Alcantara, Martorell, Saintes u. Münzbilder). Sie überschreitet den kleinen Flufs Tolubre mit einem grofsen Halbkreistonnengewölbe. An ihrem Anfang und ihrem Ende steht auf den Ufern je ein kleiner Triumphbogen einfachster Art (s. Taf. LXXX Fig. 7). Die Fronten zeigen im wesentlichen das »System Susa« mit weit vortretenden Eckpilastern, die, ohne Postament, mit den Imposten auf gemeinsamem Sockel stehen (Triest). Die Attika besteht in nur einer Quaderschicht. Das Gesims ist verkröpft, und über den Kröpfen liegt je ein Löwe[1]). Im Fries steht die Weihinschrift, nach welcher der Bau der Zeit des **Augustus** entstammt.

29. Zu derselben Gattung gehört der zweibogige Triumphbogen von **Saintes** (ant. *Mediolanum*)[2]). Er bildete ursprünglich den Eingang zu einer über die Seugne führenden Brücke; mit letzterer wurde er vor wenigen Jahrzehnten abgebrochen und an anderer Stelle, unter Ergänzung der fehlenden Stücke und Hinzufügung hoher Pfeilersockel, wieder aufgebaut (s. Taf. LXXXI Fig. 5). Ihm fehlt die übliche, bis zum Bogenscheitel reichende Hauptstützenstellung. Statt ihrer ist hier das Impostensystem reich entwickelt: die Ecken der Pfeiler sind mit niedrigen korinthischen Pilastern besetzt; diese tragen ein kräftiges Gebälk, auf welches die sehr breiten Archivolten aufsetzen und auf dem, an den vier Gebäudeecken, kleine Dreiviertelsäulen stehen. Über diesen und den Bogenscheiteln liegt der Architrav des Hauptgesimses. Eine niedrige Attika bildet den oberen Abschlufs. Verhältnisse, Details und technische Ausführung sind vortrefflich. Inschriften am Fries und Attika erzählen, dafs das Monument dem **Tiberius Germanicus** und **Drusus** geweiht ist.

30. Der prächtigste Triumphbogen Galliens und einer der gröfsten unter allen ist der des **Tiberius** in **Orange** (ant. *Arausio* — s. Taf. LXXX Fig. 4 und Taf. LXXXV Abb. 1988 nach Caristie Monum. d'Orange pl. XI). Er ist dreithorig. Die Mittelöffnung ist breiter als die seitlichen, aber der Unterschied ist geringer als bei den grofsen Bögen Roms; daher liegen die Scheitel der Nebenthore nicht wie dort unter dem Hauptkämpfer, sondern reichen höher hinauf. Die Flächen der freiverkröpften Imposten und der Archivolten sind mit pflanzlichem Ornament gefüllt. An jeder Seite des Bauwerks stehen vier korinthische Dreiviertelsäulen — die äufseren auf den Ecken —, vorn und hinten auf einzelnem, an den Seiten auf einem der ganzen Breite gemeinsamen Postament. Das Hauptgesims ist an den Hauptfronten wie beim Titusbogen verkröpft und hat über der Mittelöffnung einen, sich an die (untere) Attika lehnenden Giebel. An den Seiten sind die Säulen zu je zweien im Gebälk gekuppelt, und über der ganzen Breite liegt abermals ein Giebel, dessen Tympanon von einem Flachbogen, der die Gebälkstücke verbindet, durchschnitten ist. Alle vier Giebel des Gebäudes haben gleiche Breite und Höhe; denn die Achsenentfernung der Ecksäulen nach der Tiefe hin ist ebensogrofs wie die der mittleren Säulen an den Hauptfronten. In geringer Entfernung über den Giebelspitzen schliefst ein prächtiges Konsolengesims den Hauptbau nach oben hin ab. Dann folgt, auf mäfsig hohem Sockel, die reich gegliederte, gleichsam in Einzelpostamente zerlegte, eigentliche Attika.

Alle Aufsenflächen sind, oberhalb des Kämpfers der Seitenbögen, mit Reliefs bedeckt. An den Hauptfronten, über den Nebenthoren und an der ersten Attika Darstellungen von Waffen und Heerzeichen aller Art[1]); die unteren auf das Landheer, die oberen auf die Seemacht bezüglich; ein Beweis, wie es scheint, dafs bei dem Siege, dessen Andenken hier verherrlicht ist, beide Streitkräfte beteiligt waren. Einige der Schilde tragen die Namen ihrer einstigen Besitzer; man liest: *Sacrovir, Mario, Cajus, Boduacus, Rudillus.* Der Fries ist mit einer Reihe nebeneinandergestellter Zweikampfscenen, nicht, wie es später Gewohnheit war, mit einer zusammenhängenden und fortlaufenden Darstellung gefüllt. Im Giebeldreieck und an der Attikawand über ihm waren, wie die Befestigungsspuren zeigen, Bronzereliefs befestigt. An den grofsen Flächen des Mittelkörpers der (oberen) Attika befinden sich jene merkwürdigen Schlachtendarstellungen, die wir früher schon (s. S. 1874) als den ersten uns bekannten Versuch der römischen Bildhauerkunst auf dem Gebiete der historischen Reliefbildnerei bezeichneten; sie enthalten, in wildem Durcheinander,

[1]) Die ursprünglichen sind verschwunden und durch neue ersetzt.

[2]) Announa hat, unseres Wissens, das einzige Gegenstück.

[1]) Die sowohl betreffs der Einzelbildung wie besonders in der Gruppierung eine nicht zu übersehende Ähnlichkeit mit den Waffenreliefs der Athenahalle von Pergamon haben (s. Art. »Pergamon«).



Kämpfe zwischen Fufsvolk und Reiterei. Die Reliefs liegen jetzt frei auf der Fläche; eine grofse Anzahl von kleinen, schlangenlinig angeordneten, quadratischen Löchern in dem umlaufenden Streifen zeigen aber, dafs sie ursprünglich von reichen, wahrscheinlich metallenen, Zierraten umrahmt waren. An den seitlichen Postamenten sieht man, innerhalb einer vertieften Fläche, deren erhöhter Rand ebenfalls von Dübellöchern durchbrochen ist, vorn priesterliche Geräte und Abzeichen, hinten einen weiblichen Kopf von weitem Gewand umflattert. Die Interkolumnien sind in ähnlicher Weise gefüllt wie die von S. Remy und Carpentras. Auf dem durchlaufenden Impostengesimse stehen je zwei Figuren, ein Weib und ein Mann, an das sie hoch überragende, den ganzen oberen Raum der Fläche bedeckende Tropaion gefesselt. Aus den schon erwähnten Flachbogennischen der Giebel schauen strahlenumkränzte Büsten, und auf den ansteigenden Gesimsen lagern, akroterienartig, Sirenen, weibliche Oberkörper mit Fischleib und -Schwanz, die, wie jene Waffenreliefs nebenan, auf einen zu Wasser erfochtenen Sieg hindeuten. Die Gewölbe der Durchgänge haben Sechseckkassetten mit Rhomben, Dreiecken und Quadraten, in mannigfacher Weise kombiniert; ihre Wandflächen sind, bis auf die mit schönen Fruchtschnüren behängten Impostenfriese, glatt.

Die Inschrift des Bogens stand am Architrav. Die Buchstaben sind verschwunden und ihr einstiges Vorhandensein ist nur aus den Befestigungsspuren zu erkennen. Man war deshalb über die Entstehungszeit des Bauwerks lange in Zweifel. Während man auf der einen Seite zwischen Domitius Enobarbus, Marius und Augustus schwankte, glaubte, noch 1856, Caristie aus stilistischen Gründen auf die Zeit zwischen Trajan und den Antoninen schliefsen zu müssen. Lenormand machte zuerst (1857) darauf aufmerksam, dafs man aus dem Vorkommen des Namens Sacrovir schliefsen könne, der Bogen sei das Triumphmal des 21 n. Chr. über diesen Äduerfürsten erfochtenen Sieges. Kurz darauf gelang es Herbert, zunächst das Wort

August

zu lesen, und 1866 schlug de Saulcy folgende Entzifferung der Inschrift vor[1]):

Ti. Caesari. Divi. Augusti. Fil. Divi. Juli. Nep. I Cos. IIII. Imp. VIII. Tr. Pot. XXIII. Pont. Max......

Die Richtigkeit dieser Lesung haben Bertrand[2]) und zuletzt de Witte[3]) in allem Wesentlichen bestätigt; der erste Teil wird von ihnen für unbestreitbar, nur der zweite, die Jahresbestimmung, für unsicher erklärt. Der Bau ist also dem Tiberius geweiht; vielleicht zu Ehren jener oben erwähnten Schlacht. Die Inschriftbuchstaben standen auf den beiden oberen Architravfascien, indem sie[1]) über den dieselben trennenden Astragal fortgriffen. Die Schwierigkeit, welche dieser Anordnung bei der üblichen Architravform dadurch erwächst, dafs die einzelnen Platten sich voreinander vorschieben, ist hier in einer Weise vermieden, welche deutlich beweist, dafs die Anbringung in jener Art von Anfang an beabsichtigt war: die Fascien bilden e i n e, mit ihrer Oberkante stark nach vorn geneigte Ebene, und die Perlschnüre liegen, ohne vorzutreten, in eingeschnittenen Hohlkehlen (s. die Details auf Taf. LXXXV Abb. 1989)[2]).

Die Ausführung des Bauwerks ist weniger gut als die des Bogens von S. Remy. Aber wie dort, verraten auch hier die Einzelheiten sowohl im Figürlichen wie im Architektonischen einen unverkennbaren Einflufs griechisch-gallischer Künstler. Auffallend vor allem erscheint die oben erwähnte Durchschneidung der seitlichen Giebelfelder. Es ist nicht bekannt, dafs die römischen Baukünstler diese Anordnung zu gleicher Zeit und auch noch lange nachher irgendwo angewandt hätten. Erst in Palmyra sehen wir sie wieder auftreten, und zwar an Bauten, die mit aller Wahrscheinlichkeit einer späteren Epoche zuzuweisen sind (s. N. 72). Wir bezweifeln nicht, dafs jene barocke Giebeldurchschneidung von der hellenistischen Kunst erfunden und von jenen Künstlern, denen das Motiv bekannt war, nach Gallien verpflanzt worden ist, eher, als es in Italien Anwendung fand. Im architektonischen Detail ist unser Bogen den Augusteischen Bauten von Nîsmes nahe verwandt. Schon die maison carrée zeigt die auch bei den späteren Bauten desselben Ortes und in Orange sich wiederholende eigentümliche Verzierung der Geisonvorderfläche: eine Besetzung mit vertikalen, in schmalen Zwischenräumen, zahnschnittartig, nebeneinanderstehenden Flachcylindern.

In der westlichen Schmalseite befindet sich, unter dem Architrav, eine kleine Thür, die zu dem über der Gewölbeabgleichung liegenden Hohlraume führt; derselbe zerfällt in drei Abschnitte, deren jeder mit einer querliegenden Halbkreistonne überwölbt ist.

Der Bogen führt vom Mittelalter her den Namen *tour de l'arc*. Reymond de Baux, ein Fürst von Orange, hatte ihn, im 13. Jahrhundert, mit Strebemauern besetzt und als Unterbau eines befestigten Turmes benutzt. 1722 liefs Fürst Conti den Aufbau abbrechen und das nötigste ausbessern. Weitere Reparaturen wurden 1780 vorgenommen und 1856

[1]) Bulletin monumental 1866.

[2]) Bull. de la soc. d. antiquaires de France 1880.

[3]) Revue arch. 1887.

[1]) wie bei der *maison carrée* in Nismes.

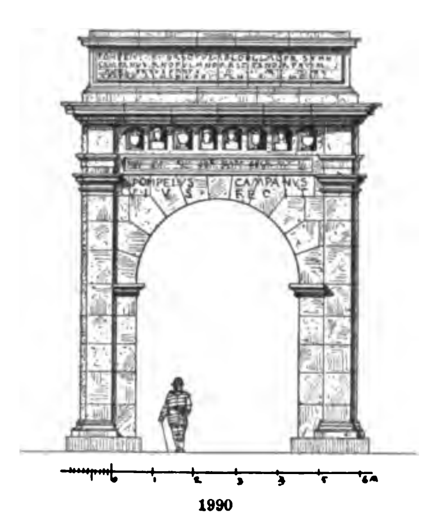
[2]) Die Annahme von Bertrand und de Witte, dafs der Bogen älter, die Inschrift aber späterer Zusatz sei, ist somit unnötig und nicht berechtigt.

durch Caristie eine genaue Aufnahme und umfassende Restauration in bester Weise ausgeführt.

In Arles sind Bau- und Bildschmuckwerke eines Triumphbogens gefunden worden, der, nach Gilles, in der Form dem von Orange ähnlich gewesen zu sein scheint.

31. Der Triumphbogen von Carpentras (ant. *Carpentorate*) ist in ähnlicher Weise zerstört wie der von S. Remy; sein Oberbau fehlt. Der Rest ist, dank der Wetterbeständigkeit des groben, aber festen Baumaterials gut erhalten und zeigt, dafs der Bogen sich dem »System Susa« genau anschlofs. An den Seitenflächen sieht man hochinteressante Reliefdarstellungen, welche denen von S. Remy und Orange ganz ähnlich sind; neben dem Tropaion stehen je zwei gefesselte, an der Landestracht kenntliche Eingeborne. Dem Stile nach sind diese Bildwerke denen von Orange verwandt, man kann daher annehmen, dafs auch dieser Bogen, für dessen Datierung sonstige Anhalte fehlen, aus der Zeit des Tiberius stammt.

32. Auch über das Alter des kleinen Ehrenbogens des Lucius Pompejus Campanus in Aix-les-



1990

bains (Savoyen) wissen wir nichts Sicheres (s. Abb. 1990, Origz. n. Photogr.). Die Inschriften nennen kein Datum; aber sowohl die Form ihrer Buchstaben [1]) wie die baulichen Eigentümlichkeiten des Monumentes lassen auf trajanische Zeit schliefsen. Der Bau zeugt von der Sparsamkeit seines Stifters; aber bei aller Einfachheit ist er eigentümlich und reizvoll. Nur die eine Seite ist architektonisch ausgestaltet, die andere, bis auf die umlaufenden Gesimse glatt. Über den acht Nischen des Frieses, in denen einst Büsten und Aschenurnen der Familie des Erbauers gestanden haben mögen, liest man in dem als umrahmte Tafel gestalteten Architrav mehre Namen. Der Bogen hat weder Archivolte noch Schlufssteine erhalten, weil diese der Anordnung der Hauptinschrift hinderlich gewesen wären, welche in grofsen Lettern über dem Scheitel dahinläuft:

L. Pompeius Campanus vius fecit.

Weitere Inschriftstücke sind an der Attika erkennbar.

33. Zu den merkwürdigsten Römerdenkmalen Galliens gehören die beiden vierseitigen Bogenbauten von Cavaillon (ant.: *Cabellio*) und Vienne. Beide haben nahezu gleiche Abmessungen. Der erste bildet im Grundrifs ein Quadrat von rot. 5,30 m. Seite (s. Taf. LXXX Fig. 14). Von seinen rot. 3,30 m weiten Bögen sind nur zwei, der eine mit den Eckpilastern, erhalten; die beiden andern und somit auch die einstige Überdeckung des Innenraums, sowie das ganze Hauptgesims, fehlen. Die Bögen haben verzierte Archivolten und sind in der Laibung mit abwechselnd grofsen und kleinen Cassetten geschmückt. Das hohe Impostengesims ist in allen Teilen skulpiert und läuft gegen die Eckpfeiler. Die letzteren haben reich ornamentierte Basen, schöne korinthische Kapitelle und sind in ihren Flächen mit prächtigen, aus grofsen Akanthuskelchen wachsenden Rankenzügen gefüllt. Eckpilaster und Imposten, diese ohne Fufsglied, stehen auf gemeinsamem Sockel. In den Bogenzwickeln fliegende Viktorien mit Kranz und Palme. Das Monument steht nicht mehr auf seinem alten Platze; es ist mehrfach restauriert, ab- und wieder aufgebaut worden. Über sein Alter gehen die Ansichten der Gelehrten weit auseinander. Während die Einen (Gilles) in ihm das Siegesdenkmal der 121 v. Chr. geschlagenen Schlacht von *Vindalium* sehen, teilen Andere es dem Marius oder Pompejus (Papon) zu, setzen es Dritte (Ménard) in das Jahr 312 nach Christus und halten es für ein Denkmal der Maxentiusschlacht Konstantins. Keine dieser Behauptungen ist unseres Erachtens begründet und haltbar. Der Stil der Ranken in den Pilastern, die gräzisierende Bildung des Akanthus und die aufserordentlich feine und zarte Ornamentierung der Pilasterbasen, lassen deutlich erkennen, dafs Architekt und Bildhauer des Bogens unter einem starken griechischen Einflufs gestanden haben. Das würde die Annahme eines hohen Alters wohl gestatten; aber gewisse stilistische Eigentümlichkeiten des Ornaments und der Profilierung, sowie besonders die Bindung der Imposten (s. S. 1874) veranlassen uns, das Monument den Werken des Trajan oder des Hadrian beizuzählen. Ob es, ähnlich dem von Vienne, einst einen pyramidenförmigen Aufbau getragen hat, ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen; aber es ist wahrscheinlich, besonders wegen seiner merkwürdigen Ähnlichkeit mit dem Tetrastylos von Celenderis (s. N. 70). Seiner

[1]) nach O. Hirschfeld.



Bestimmung nach erscheint dieser Bau als die Vereinigung eines Triumph- und Siegeszeichens mit einem Grabmal; dem ersteren Zwecke entspricht der Unterbau und der erwähnte Reliefschmuck der Bogenzwickel, dem zweiten dient die Pyramide, die monumentale Form des Grabhügels.

34. Der gleichartige Bau von Vienne (ant. *Vienna*) ist in allen Teilen von großer Einfachheit; jeder Relief- und Ornamentschmuck fehlt. Die Pyramide ist nahezu vollständig erhalten; das Ganze mißt über 20 m an Höhe. Auch hier fehlt jede Spur einer Inschrift. In seiner Gesamtform erscheint der Bau altertümlicher als der von Cavaillon; seine Hauptseiten zeigen das »System Susa« mit verkröpftem Gebälk. Die Einzelformen geben keinen Anhalt für die Zeitbestimmung, denn der größere Teil, die Bogenschlußsteine und Archivolten, die Kapitelle der Ecksäulen und die eine ihrer Basen sind unfertig geblieben. Das Hauptgesims ist fein profiliert.

35. Auch der Bogen von Langres ist zeitlich nicht zu bestimmen. Er gehört zu den wenigen zweithorigen Bauten unserer Art. Zwischen den Öffnungen steht ein korinthischer kannellierter Pilaster, seitlich je zwei, mit den Imposten auf gleichem Sockel. Die Tradition knüpft die Errichtung des Monumentes an den Sieg der beiden Gordiani gegen 240 n. Chr. und begründet mit der Zweizahl der Triumphatoren die der Thoröffnungen.

36. Die *porte noire* von Besançon ist ein in die Wand des erzbischöflichen Palastes als Durchgang eingemauerter einthoriger Triumphbogen aus der letzten Hälfte des zweiten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung. Sie hat ein zweigeschossiges Dekorationssystem, ähnlich dem Bogen des Aurelian-Rom. Die Archivolte ruht auf Pilastern, deren Vorderflächen nach den Steinschichten in sechs kleine, mit Reliefs geschmückte Felder zerlegt ist (s. Petra N. 73). Seitlich stehen je zwei korinthische, figürlich reliefierte Dreiviertelsäulen, mit ihrem verkröpften Gebälk bis ungefähr zur Kämpferhöhe reichend, und auf ihnen nochmals kleinere mit Postamenten. In den Interkolumnien unten zwei größere Figuren übereinander, oben je eine in mit Giebel gekrönter Nische. Das Ganze zeigt Anklänge an palmyrenische Bauweise (s. S. 1874); deshalb zählen wir den Bogen zu den Bauten Aurelians.

37. Das dreibogige Triumphthor in Rheims (s. Taf. LXXX Fig. 12) zeichnet sich durch sein bedeutendes Breitenmaß (33 m) vor allen andern aus. Die mittlere Öffnung ist weiter als die seitlichen; doch liegen die Kämpfer auf gleicher Höhe. An den Pfeilern und den Hochseiten stehen je zwei korinthische Dreiviertelsäulen, auf einzelnen Postamenten, doch im Gebälk gekuppelt. Ihre Kannelluren sind im unteren Drittel mit Rundstäben ausgelegt. Die Fläche zwischen den Säulen ist reich verziert: unten eine Rechtecknische, von einem plumpen Tabernakel umrahmt, darüber, in von Putten getragenen Kreisrahmen, ein großer Reliefkopf; ganz oben wieder Putten, Gehänge u. A. Auch die Archivolten und Imposten sind mit Ornament übersponnen. Die Tonnengewölbe sind durch ihre Darstellungen, figürliche Reliefs in reichem Kassettenwerk, von Interesse. Die Seitenbogen sind dem Romulus und Remus einerseits, anderseits der Leda, deren Bilder die Scheitelfelder füllen, geweiht; im Mitteldurchgang der Cäsar als Segenspender, rundum die vier Jahreszeiten u. A. Hier, wie im Architektonischen ist der Einfluß palmyrenischer Bauten unverkennbar und damit die Altersgrenze für das leider inschriftlose Bauwerk gegeben. Wir folgen der Tradition, wenn wir seine Errichtung dem gallienliebenden Julianus (360) zuschreiben. Seine Siege über die Chamaver und Quaden, sowie die Entsetzung des von den Deutschen belagerten Rheims könnten genügender Anlaß gewesen sein.

38. Wir nennen zum Schluß die Stadtthore von Nîmes und Autun. Das von Nîmes hat zwei Thore, ist eingeschossig und nach seiner Inschrift im Jahre 15 v. Chr. von Augustus erbaut.

Die Porte d'Arroux und Porte S. André von Autun haben je vier Thore, zwei große Hauptöffnungen für den Wagenverkehr und zwei Seitendurchgänge für die Fußgänger. Beide haben ein mit kleinen Stützen besetztes, gallerieartiges Obergeschoß. Ihre Erbauungszeit ist nicht zu bestimmen; doch scheint die Porte d'Arroux beträchtlich älter als S. André zu sein.

III. Deutschland.

39. Nur ein hierher zu zählendes Beispiel ist in Deutschland erhalten: die *Porta nigra* in Trier. Da sie mehr Festungs- als Prachtbau ist, sei sie hier nur kurz erwähnt. Sie hat zwei Thore und an jeder Seite einen im Halbkreis weit vorspringenden Flankierungsturm. Über dem mit Halbsäulen besetzten Unterbau stehen in der Mitte zwei, in den Türmen drei Galleriegeschosse. Die Kunstformen sind zum größten Teil nicht fertig gestellt. Das Alter ist nicht inschriftlich erwiesen; doch hat Hübner [1]) scharfsinnig nachgewiesen, daß der Bau mit aller Wahrscheinlichkeit der Zeit der Stadtgründung, d. h. der des Claudius entstammt.

IV. Spanien.

Die sechs uns in Spanien bekannten Triumphbögen, alle von mittlerer Größe, zeichnen sich bei großer Einfachheit in der Komposition durch Schönheit der Verhältnisse und Eigenartigkeit der Details

---

[1]) Monatsberichte der kgl. preuß. Akademie der Wissenschaften in Berlin. 1865.



aus. Nur zwei leider sind wohlerhalten und zugleich die einzigen, über deren Entstehungszeit wir inschriftlich sicher unterrichtet sind.

40. Der älteste Bogen des Landes scheint der von Cabanes zu sein. Er hat keine Stützenordnung. Das Gewölbe setzt mit breiten Anfängern auf zwei wuchtige, von schweren Sockel- und Kämpfergesimsen umzogene Postamente auf. Der ganze Oberbau ist verschwunden, wir wissen nichts über seine Form. Zu bemerken ist, dafs das Gewölbe eine Scheitelfuge, also keinen eigentlichen Schlufsstein hat. Das Volk schreibt ihn dem Pompejus zu; eine Vermutung, die jeder Begründung entbehrt.

41. Der inschriftlose und sehr beschädigte Triumphbogen von Martorell hat grofse Ähnlichkeit mit dem früher beschriebenen von Chamas. Nur ist sein Hauptgesims nicht verkröpft und die Laibungstiefe ist bedeutender, der Öffnungsweite nahezu gleich. Er steht wie sein gallischer Bruder am Anfang einer Brücke; ob ihm, wie diesem, ein zweiter, am anderen Ufer, entsprochen hat, ist nicht erkennbar. Eine direkte Beziehung zwischen Chamas und Martorell ist nicht erwiesen, aber wegen jener Ähnlichkeiten wahrscheinlich. Auch ohne sie würden wir den Bau nach seiner Gesamtfassung und Bildung seiner Details, besonders der Imposten, der augusteischen Zeit zurechnen.

42. Nur wenig jünger ist der Strafsenbogen von Caparra in Estremadura, eines der wenigen auf uns gekommenen vierseitigen, janusartigen Monumente (Taf. LXXX Fig. 15). Es ist sehr verwittert, doch in allen Teilen wohl erkennbar. Seine Hauptfront zeigt das »System Susa« mit geringen Abweichungen: die unkannellierten, korinthischen Ecksäulen und die Imposten stehen auf gemeinsamem Sockel; das Gebälk ist über ihnen verkröpft; die Archivolte setzt nicht unmittelbar, sondern mit einem Kämpferstein auf ihren Stützen auf. Vor der Hauptfront stehen, dicht an den Pfeilern, zwei grofse Statuenpostamente, deren eines eine Inschrift trägt. Den Innenraum deckt ein Kreuzgewölbe. Als Material ist Granit verwandt, wie bei den meisten Denkmalen dieser Provinz.

43. Auch der einthorige, heute *arco di Santiago* genannte Bau des denkmalreichen Merida stammt aus der ersten Kaiserzeit. Man sieht nur noch sein einst mit Marmor bekleidetes Skelett.

44. Wohlerhalten dagegen und von grofsem Interesse ist der kleine Ehrenbogen auf dem Mittelpfeiler der berühmten Brücke von Alcantara, die den Tajo an der Grenze von Portugal überschreitet (s. Fig. 1 auf Taf. LXXXI). Er ist ohne Stützen und Gebälk und, wie die ganze Brücke, in allen Flächen gequadert, bossiert. Ein einfaches, kräftiges Gesims dient als Kämpfer. Zwei ähnlich gezeichnete Karniese schliefsen über dem Bogenscheitel einen die Weihinschrift enthaltenden Friesstreifen ein. An den Pfeilern befanden sich einst vier Tafeln, welche die Namen aller Völkerschaften, die zur Erbauung der Brücke beigetragen haben, nannten. Die Hauptinschrift setzt den Bau in das Jahr 106 n. Chr.; eine andre nennt Cajus Lacer seinen Architekten.

45. Nur ein Jahr später, 107, wurde, auf testamentarische Anordnung des Lucius Licinius Sura, der unter Trajan dreimal Konsul war, der schöne Ehrenbogen von Bara errichtet; bei dem Dorfe Vendrell, zwei Meilen von Villafranca in Catalonien. Er ist einthorig und hat zu beiden Seiten des Thores je zwei geriefelte Pilaster, deren Kannelluren im unteren Drittel mit Rundstäben ausgelegt sind. Die Sockel sind gemeinsam, und das Hauptgesims läuft glatt durch. Im Fries steht die Inschrift.

V. Afrika.

Die römischen Besitzungen im westlichen Teile der Nordküste von Afrika, das heutige Tunis, einst die Provincia proconsularis, und die Provinzen Numidien und Mauretanien, das jetzige Algier, besitzen so viele Triumphbögen wie alle anderen Länder zusammen. Nicht weniger als 53 (in Tunis 34, in Algier 19) sind zum Teil recht gut, zum anderen in Trümmern erhalten und 8 weitere sind inschriftlich bezeugt [1]). Fast jede der gröfseren afrikanischen Römerstädte weist einen oder mehrere hierherzuzählende Bauten auf. Zeitlich sicher bestimmt sind 23; bei den übrigen 30 sind wir auf Vermutungen angewiesen.

Alle diese Monumente gehören der Zeit nach dem Jahre 100 n. Chr. an. Von älteren ist nur ein Bogen des Claudius in Thugga (Tunis), von dem nur die Inschrift gefunden ist, bekannt. Die von Trajan begonnene rege Bauthätigkeit steigert sich namentlich unter Marc Aurel, Sept. Severus und Caracalla zu grofser Lebhaftigkeit; später läfst sie schnell wieder nach. Dabei entwickeln sich bald die drei früher (S. 1870) beschriebenen, diesem Lande eigentümlichen, einthorigen Systeme: die von Macteur und Marcuna für die reicheren, das von Zanfour für die einfachen Bauten. Neben ihnen treten mannigfache Bildungen anderer Art auf, die untereinander und auch von den in Europa angewandten Systemen zumeist verschieden sind.

Die einthorige Anlage wiegt bei weitem vor. Zwei Öffnungen hat nur das grofse, inschriftlose Triumphthor von 'Announa (s. N. 60); sechs Bauten sind dreithorig und zwei zeigen die Janusform.

---

[1]) Diese Aufzählung dürfte heute im wesentlichen vollzählig sein; doch ist nicht zu bezweifeln, dafs fernere Untersuchungen der reichen Ruinenstädte jene Zahlen vermehren würden und werden.



Die Arbeit ist meist vortrefflich. Die Anordnung des Fugenschnittes verrät häufig und mehr als in anderen Ländern, eine eigentümlich steinmetzmäfsige Schulung der Architekten und Werkleute. Neben ganz einfachen Bauten trifft man Kompositionen der reichsten Art (Timegad, Tebessa, Tripolis). Die Bauglieder sind in vielen Fällen skulpiert; figürliche Reliefs aber kommen nur ganz vereinzelt vor. Charakteristisch ist das vielen, besonders den tunesischen Monumenten gemeinsame Fehlen der Archivolte. Sonst ist ein wesentlicher Unterschied nach den Provinzen nicht deutlich. Nur das System Macteur ist auf Tunis beschränkt; Zanfour und Marcuna treten gleichmäfsig dort und in Algier auf.

Von den europäischen Systemen finden wir nur Susa und Constantin und zwar bei drei Bauwerken in annähernder Weise nachgeahmt.

46. Das zeitlich leider nicht bestimmbare Thor von Bougie (Algier) hat das erstere System, doch in dorischer Ordnung und gegiebelt.

47. Dem System Constantin schliefst sich der ebenfalls nicht datierbare grofse Triumphbogen von Zana (ant. *Diana veteranorum*, Algier) an. Die Sockel seiner Säulen reichen bis zur Kämpferhöhe der Seitenöffnungen. Alle Flächen sind glatt und schmucklos. Er scheint am Anfang einer Strafse gestanden zu haben, und seitlich sieht man Spuren vom Anschlufs niedriger Mauern.

48. Auch der dreithorige Bogen des Antoninus Pius in Sbeitla (Tunis, s. N. 51) nähert sich dem letztgenannten System; doch hat er Halbsäulen, und sein Gebälk ist nach Art des Titusbogens gegliedert. Über den Seitenöffnungen je eine umrahmte Rechtecknische. Er bildet den Eingang zum Peribolus der drei Tempel und hat nur eine Front; hinten schlofs sich eine Halle an. Die Arbeit ist sehr gut.

Fünfzehn der übrigen Bögen lassen sich, wie schon S. 1867 erörtert, nach den drei afrikanischen Systemen ordnen.

Alle Denkmale hier einzeln zu behandeln, würde zu weit führen; nur die hauptsächlichen seien kurz besprochen.

a) Tunis.

49. Das älteste bestehende Denkmal ist der Bogen des Trajan in Macteur (ant. *Colonia Aelia Aurelia Mactaris*) vom Jahre 117. Wie früher schon gesagt, ist er der erste seines Systems. Bemerkenswert ist das Fehlen von Architrav und Fries der Hauptordnung an der Wand, über dem Giebel (s. Abb. 1970 auf S. 1870). Ein zweiter Bogen desselben Ortes, ohne Inschrift, hat das System Marcuna (s. Abb. 1971 auf S. 1870), bereichert durch je eine Rundbogennische im unteren Teile der, von dem durchlaufenden Kämpfergesims zweigeteilten, Pfeilerfläche. Die korinthischen Säulen sind kannelliert und die Glieder der Gesimse reich und sehr schön verziert. Der Fries hat normales Mafs; die Attika aber ist sehr hoch. Wahrscheinlich Marc Aurel.

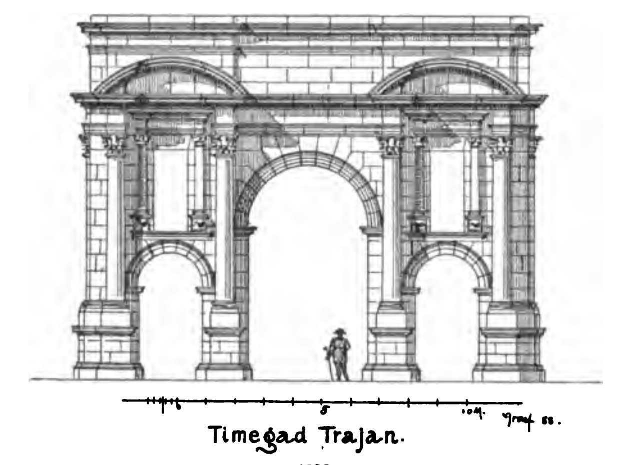
50. Zwei dem ersten Bogen von Macteur ähnliche Bauten finden sich in Abdelmelek (ant. *Uzappa*) und Sukera (ant. *Igibba*). Bei beiden sind Fries und Architrav nicht unterbrochen, sondern gehen dicht über dem Giebel fort. Der erstere hat aufserdem die Eigentümlichkeit, dafs das Gebälk mit seinen Kröpfen nicht direkt auf den Halbsäulen aufliegt, sondern zwischen beide je ein hoher und weit ausladender Konsolstein geschoben ist, der an der Vorderfläche mit einem sitzenden Adler, an den Seiten mit gehörnten, bärtigen Köpfen verziert ist. Die Erbauungszeit ist für beide Bögen nicht festzustellen. In der Nähe des erstgenannten sind Steine gefunden worden, auf denen von Antoninus Pius und Marc Aurel die Rede ist; möglich, dafs der Bau in die Zeit dieser Kaiser gehört.

51. Der grofse Bogen der bedeutenden Ruinenstätte Sbeitla (ant. *Suffetula*) wurde schon beschrieben (s. N. 48). Auch hier findet sich ein zweiter Bogen nach dem System Marcuna, mit Rechtecknischen in den Pfeilern. Er war nach der Inschrift dem Diocletian, Constantius und Maximian geweiht. Gute Verhältnisse, schlechte Arbeit.

52. Eines der gröfsten, schönsten und zugleich besterhaltenen Denkmale Afrikas ist der vierseitige Bogen von Tripolis (ant. *Oea*, s. Abb. 1991 auf S. 1891, Originalzeichnung nach Photographie). Er ist 12,50 m breit und 10,06 m tief. Die Hauptfronten haben in Gesamtanlage und Gröfse Ähnlichkeit mit dem Bogen von S. Remy; doch sind an Stelle der Halbsäulen Pilaster verwandt und die Interkolumnienflächen sind von hohen und tiefen Nischen durchbrochen. An den Seitenfronten hat man die inneren Stützen fortgelassen. Der ganze Bau ist aufs reichste mit Meifselarbeit bedeckt. Nur die Fläche der Attika, deren einstige Gestaltung nicht mehr bestimmt werden kann, ist glatt. Die Flächen der Eckpilaster sind mit Rankenwerk gefüllt, die der inneren (an den Hauptseiten) kannelliert. Über den erwähnten Nischen schauen, aus Kreisrahmen, Köpfe in Hochrelief. Kranztragende Putten spielen in dem Raum zwischen den Kapitellen. Der Fries des prächtigen, den Bau ohne Verkröpfung umziehenden Hauptgesimses ist ausgebaucht und in seinen Eckstücken skulpiert, über den Bögen aber, als Inschriftträger, glatt. Man liest an ihm, dafs der Konsul Scipio Oefritus den Bau unter der Regierung des Antoninus Pius errichtet und später, 163, dem Marc Aurel und dem Lucius Verus gewidmet hat. Die Flächen der Seitenfronten sind mit figürlichen Darstellungen, Trophäen u. A. gefüllt, die Durchgangsgewölbe kassettiert. Der Innenraum ist

in interessanter Weise, ähnlich wie bei dem Tetrastylos von Lattakieh (s. N. 76) mit einer Flachkuppel gedeckt, die, wie dort, über einem Achteckgesimse ansetzt.

53. In Haïdra (ant. *Amaedara*) finden sich zwei Thorbauten. Ein kleiner von eigenartiger Fassung: er hat keine Stützenordnung, sondern neben der 2,32 m breiten Öffnung an den kräftigen Pfeilern je eine von einem Säulentabernakel umrahmte Rechtecknische; oben ein einfaches Gesims ohne Attika; zweitens ein grofser, der besterhaltene und schönste in Tunis, nach dem System Marcuna (s. Abb. 1971 auf S. 1870). Der Fries ist so breit, dafs das Gesims die halbe Säulenhöhe erreicht. Der Bau ist dem Septim. Severus 195 geweiht. Seltsam ist der Fugenschnitt des eigentlichen Bogens: ein Teil der Wölbsteine hat Haken, die jedoch nicht, in gewöhnlicher Weise, horizontal, sondern vertikal gerichtet sind. Durch diese Anordnung, die auch bei dem oben genannten kleinen Bogen angewandt und die uns sonst nirgendwo bekannt geworden ist, hat man die Gefahr, dafs jene Haken bei einem Sichsetzen des Gebäudes, infolge ungleicher Belastung, abbrechen, gründlich, aber in wenig schöner Weise beseitigt.



1992

54. Zanfour (ant. *Assuras*) hat drei Triumphthore, deren eines der erste des von uns nach ihm benannten Systems ist. Der Bau hat vortreffliche Verhältnisse und ist von guter Arbeit. Er ist ein Geschenk der Colonie an den Kaiser Septim. Severus vom Jahre 215. Die beiden anderen, sehr zerstörten Bögen scheinen dasselbe System gehabt zu haben.

55. Weitere Thorbauten finden sich in: Abuab (4. — ant. *Seressita*), Aphrodisium, Avitta (2), Gaffsa (ant. *Capsa*), Kasbah (4. — ant. *Thuburbo Majus*), Kasrine (ant. *Scillium*), Medeina, Mustis (2), Dougga (2. — ant. *Thugga*), Tunga (ant. *Thignica*).

Und drei fernere sind inschriftlich bezeugt in Saltus Massipianus (2) und Schauwasch.

b) Algier.

56. Auch hier ist der älteste Bau dem Trajan geweiht. Es ist der grofse und höchst merkwürdige dreithorige Triumphbogen in Timegad (ant. *Thamugas*) vom Jahre 100 n. Chr. (s. Abb. 1992, Rekonstr. d. Verf. nach der Zeichnung von Bruce-Playfair). Bis zur Oberkante seines Hauptgesimses schliefst er sich dem Schema Constantin an: korinthische kannellierte Säulen auf Postamenten stehen vor den Pfeilern, und das Gebälk ist wie dort gegliedert. Vor der Attika aber sind die Säulen, bezw. die Gesimskröpfe, durch je ein über den Seitenöffnungen liegendes flachbogiges Gesimse verbunden. Die Verkröpfung ist auch durch dieses Gesimse geführt, so dafs dasselbe nicht ununterbrochen fortläuft, sondern mit seiner Mitte zurücktritt. Diese Anordnung gehört zum Barockstеn, was wir von römischer Architektur kennen. Ohne das Zeugnis der Inschrift [1] würde man sie den Architekten Trajans nicht zutrauen. Die Rechteckfenster über den Seitenthoren sind von kleinen Säulen flankiert, die auf kräftigen Konsolen stehen und ein wiederum verkröpftes Gebälk tragen. Dafs an diesem Bau Freisäulen vor Pilastern zum erstenmale, nach unserer Kenntnis, die eingebundenen Säulen ersetzen, wurde oben schon erwähnt (s. S. 1872). Hauptmaterial ist Sandstein. Die Säulen, Kapitelle und Basen der Pilaster, die Konsolen und Gesimse, sowie die Attika bestehen aus weifsem Marmor.

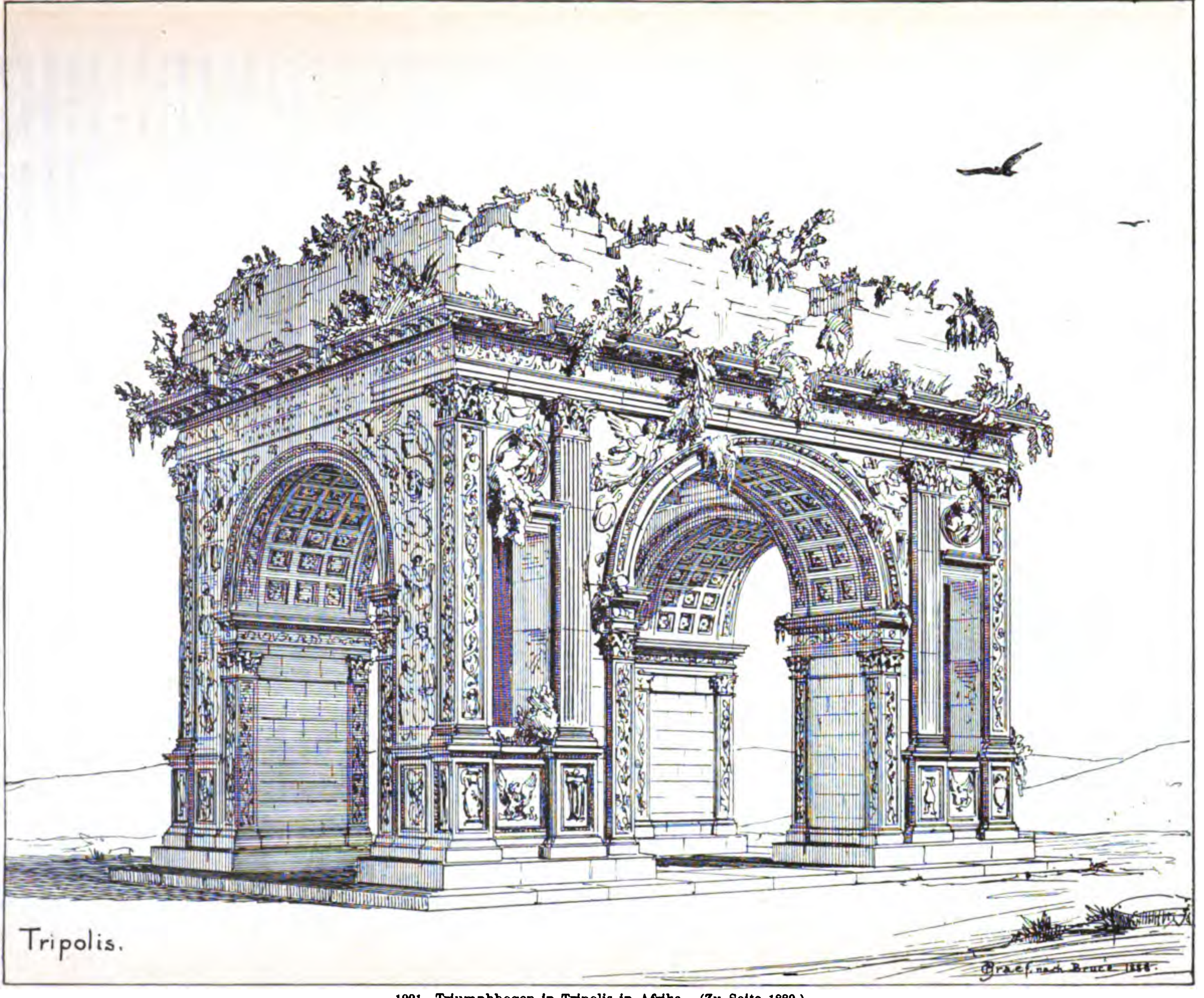
Derselbe Ort hat aufserdem zwei nicht zu datierende Triumphthore.

57. In Marcuna (ant. *Verecunda*) finden wir das Prototyp der Bögen des von uns nach ihm benannten Systems; ein Denkmal für Marc Aurel vom Jahre 164. Merkwürdigerweise steht hier die Inschrift an der Attika, nicht an dem Friese, dessen grofse Höhe, wie andre Monumente (Haïdra, Tebessa) lehren, gerade durch die Absicht die Inschrift an ihm anzubringen, sich erklärt. Dafs jenes Höhenmafs beibehalten wurde, obgleich man diese Absicht hier aufgab, läfst darauf schliefsen, dafs der Bau nicht der erste seiner Form, sondern die Nachbildung eines früheren, uns nicht bekannten ist.

58. Das Gegenstück Algeriens zu dem Tetrastylos von Tripolis ist der Janus von Tebessa (ant. *Theveste*), der säulenreichste und prächtigste aller Triumphbögen. Er bedeckt eine Grundfläche von rot. 14 m im Quadrat (s. Abb. 1993 auf S. 1892). Seine

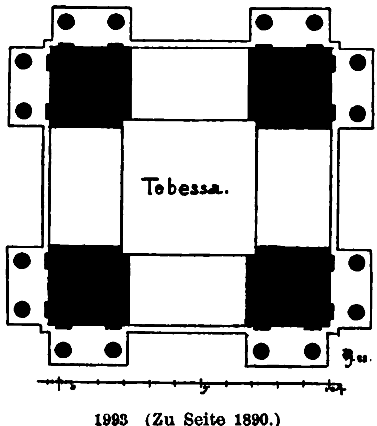
[1]) Die Inschrift ist allerdings nicht mehr in situ; ihre Bruchstücke sind »unten und in der Nähe des Forums« gefunden. Man könnte füglich an ihrer Zugehörigkeit zweifeln, doch behauptet Playfair dieselbe mit Bestimmtheit.





1991 Triumphbogen in Tripolis in Afrika. (Zu Seite 1889.)

vier Seiten sind einander gleich, im Anschlufs an das ›System Marcuna‹, gebildet. Es stehen also vor jeder Front 4, rundum 16 glatte korinthische Säulen und zwar auf Einzelpostamenten. Die archivoltenlosen



1993 (Zu Seite 1890.)

Bögen haben, was in Afrika selten ist, skulpierte Schlufssteine. Die Ecken des Architravs sind mit grofsen Akanthusblättern gedeckt, seine mittlere Fascie ist ornamentiert[1]). Der hohe Fries dagegen ist glatt und enthält an allen Seiten Inschriften, die durch zwei fernere an den Innenflächen der Nordbogenpfeiler ergänzt werden. Die Unterflächen der freien Architrave, sowie die Gewölbe der Durchgänge sind kassettiert, und auch das jetzt eingestürzte Gewölbe des Innenraums war in gleicher Weise geschmückt. Die Stelle der Attika vertritt eine nur 0,40 m hohe Abschlufsplatte. Über der Mitte der Südseite steht auf der Plattform ein kleiner Tetrastylos, dessen geschlossene Rückwand mit einer Rundbogennische versehen ist. Ein gleicher Aufbau befand sich über dem Nordbogen. Das geht aus der ungemein interessanten Inschrift an dem NW-Pfeiler, welche genauen Aufschlufs über die Entstehungsgeschichte des Denkmals gibt, hervor. Nach ihr ist der Bau auf Kosten und nach dem Testament des Cajus Cornelius Egrilianus, des Präfekten der 14. Legion Gemina, durch seine Brüder Fortunatus und Quintus zu Ehren ›der beiden Augusti‹, deren Statuen in jenen zwei Tetrastylen aufgestellt werden sollten, erbaut. Die Friesinschriften lehren, dafs Geta und Caracalla gemeint sind. Die Ostseite ist dem Sept. Severus Divus, die gegenüberliegende seiner Gattin Julia Domna geweiht. Die fast zerstörte Südinschrift geht auf Caracalla; für Geta war die Nordseite bestimmt, hier aber sind Buchstaben nicht mehr zu erkennen. Möglich, dafs Caracalla, seiner Gewohnheit gemäfs, nach der Ermordung des Bruders, die Inschrift tilgen liefs; vielleicht wurde sie überhaupt nicht ausgeführt. Da Sept. Severus im Jahre 211, Geta 212 starb, so ist das Stiftungsjahr damit bestimmt. Die Ausführung mag einige Jahre beansprucht haben.

[1]) Wie an dem nahen Jupitertempel.

59. Das reiche Triumphthor am Eingang des Forums von Djemila zeigt wieder, wenigstens im wesentlichen, das Schema Marcuna. Abweichend ist die Verkröpfung des Hauptgesimses über jeder Säule und die Anordnung von, nach oben hin nischenartig abgeschlossenen, Rundbogennischen in den Interkolumnien. Der Fries hat die gewöhnliche Höhe, die Inschrift steht an der sehr hohen Attika. Der Bogen ist dem Caracalla im Jahre 216 erbaut.

60. 'Announa hat, aufser zwei eigentümlichen einthorigen Bögen, wie schon erwähnt, das einzige Doppelthor Afrikas. In der Gesamtanlage ist es dem von Saintes (s. N. 29) ganz ähnlich, doch sind alle Details, bei vortrefflicher Arbeit, sehr einfach und reduziert. Das Gesims liegt ohne Architrav direkt auf den Pilastern; die oberen Ecksäulen fehlen.

61. Fernere Thorbauten stehen in: Bougie, Constantine (ant. *Constantina, Cirta*), Lambäsis (4), Thuburicum (2), und aus Inschriften kennen wir noch sechs: Macomades (2), Madaura (2), Quiza (2).

62. Zum Schlufs erwähnen wir den Triumphbogen von Antinoë in Ägypten, von dem Donaldson berichtet, er habe vier dorische Säulen und einen Giebel.

VI. Griechenland und Asien.

Die Triumphbögen der östlichen Länder zeichnen sich durch Mannigfaltigkeit und Eigentümlichkeit in der Gesamtform aus. Von den im Westen beobachteten, sich wiederholenden Systemen sind nur Susa und Constantin in annähernder Weise vertreten. Auch in ihren Details weichen diese Bauten von allen westlichen wesentlich ab. In keiner der früher besprochenen Provinzen hat die heimische Kunst dem Römerwerk ihren Stempel so deutlich aufgedrückt wie hier. Überall zeigt sich hellenistischer Einflufs, unter dessen Wirkung sich seit dem Anfange des 2. nachchristlichen Jahrhunderts in den grofsen Baustädten Asiens, besonders in Palmyra, Petra u. a. O. ein merkwürdiges, römisch-hellenistisches Barock entwickelt; jenes Barock, welches dann unter Gallienus und Aurelian nach Italien und den Provinzen getragen wurde, und dessen Anregungen für alle Zeit eine grofse Fruchtbarkeit bewiesen haben (Verona, N. 18).

a) Griechenland.

63. Bei Philippi steht ein marmorner, einthoriger Triumphbogen von der Form Susa mit Eckpilastern. Die Kapitelle der Hauptordnung wie der freistehenden Impostenpfeiler sind korinthisch, doch in reduzierter Weise: sie haben keine Eckvoluten, sondern an ihrem Kelche nur eine Reihe

flachangelegter, großer Akanthusblätter. Den oberen Abschluß bildet ein einfaches Zahnschnittgesims ohne Attika. Die beiden oberen Fascien des Architravs sind in der Mitte zu einer Platte verbunden: hier stand die Inschrift, deren Metallbuchstaben verschwunden und aus ihren Befestigungsspuren noch nicht entziffert sind. Nach seinen Bauformen gehört der Bogen zu den Siegesmalen des Augustus. Sein Gewölbe ist eingestürzt.

64. Der schönste Bogen Griechenlands ist das aus pentelischem Marmor erbaute Triumphthor des Hadrian in Athen, welches, östlich von der Akropolis, den Eingang zu der von diesem graekophilen Kaiser neu angelegten, prächtigen Vorstadt Hadrianopolis bildete (s. Taf. LXXX Fig. 8 u. Taf. LXXXI Fig. 7). Das ist in der Inschrift auf seinem unteren Friese ausgesprochen; auf der Burgseite liest man: Dies ist Athen, was sonst des Theseus alte Stadt, auf der anderen dagegen:
Dies ist des Hadrian und nicht des Theseus Stadt.

Seine Öffnung ist 6,10 m weit. Die Archivolten durchschneiden den Architrav. Die Imposten sind, in altertümelnder Weise, ohne Gesims und frei (s. S. 1874). An jeder Seite stand, auf eigenem Postament, eine heute verschwundene korinthische Säule mit herausgekröpftem Gebälk. Die unteren Wandflächen sind glatt gequadert. Über dem einfachen und kräftigen Hauptgesims erhebt sich ein zweites Geschoß in Form einer dreiachsigen korinthischen Säulenwand. Ihre seitlichen Felder waren offen, das mittlere, giebelgekrönte, durch eine dünne Marmorplatte, die vermutlich Reliefs oder Inschriften trug, geschlossen. Die äußeren, jetzt verschwundenen Säulen standen mit ihren Gebälkkröpfen frei über denen des Untergeschosses, zu beiden Seiten der noch erhaltenen Pfeiler; die mittleren, unter den Giebeln, sind, als Dreiviertelsäulen, in die Wandpfeiler gebunden.

65. In Saloniki erwähnt Beaujour[1]) drei Triumphbögen. Der älteste, unter Marc Aurel dem Antoninus Pius und der Faustina errichtet, scheint, da er später nicht mehr erwähnt wird, abgebrochen zu sein. Der zweite, das heutige Thor von Vardar, ist ohne Weihinschrift und wird von den älteren Schriftstellern (Beaujour, Clarke, Cousinéry, Pococke) für ein Denkmal der Schlacht bei Philippi gehalten, eine Annahme, welche seine Kunstformen widerlegen. Heuzey setzt ihn mit Recht in die Zeit des Vespasian oder des Titus. Er ist einthorig und bildete, in der Mauer stehend, ursprünglich das westliche Stadtthor. Er hat keine Stützenordnung. Seine Pfeiler sind mäßig breit und abwechselnd aus hohen, mit Reliefs geschmückten und glatten, niedrigen Steinen geschichtet. In den ersten Feldern unter dem Kämpfer ist je einer der Dioskuren (?), sein Pferd führend, dargestellt. Über dem Bogen ein Fries mit reichen Frucht- und Blattkränzen. Eine Inschrift gibt das Verzeichnis aller zur Zeit seiner Erbauung im Dienste befindlichen Beamten.

Der dritte Bau ist ein dreithoriger Triumphbogen von großen Abmessungen. Beaujour und Clarke schreiben ihn dem Constantin zu, ohne eine Inschrift zu erwähnen[1]). Seine Mittelöffnung ist rot. 11 m weit, ein Maß, das von keinem zweiten Bogen erreicht ist. Im System gleicht er dem vorgenannten Bau: keine Stützenstellung, umlaufender Kämpfer, die schweren Pfeiler aus wechselnden Schichten und hier in ihrer ganzen Fläche mit Reliefs schlechten Stiles bedeckt. Über ihnen je eine Rundbogennische. Oben ein schweres Hauptgesims ohne Attika. Der Kern ist Ziegelmauerwerk, die Bekleidung Marmor.

66. Erwähnt sei noch der dreithorige Triumphbogen auf Thasos, von den Bürgern dem Marc Aurel geweiht. Der ursprünglichen Inschrift ist später hinzugefügt: Der Julia Domna, dem Sept. Severus, dem Pertinax. In der Komposition scheint er sich dem System Constantin anzuschließen[2]). Vor den mittleren Säulen stehen Statuenpostamente.

b) Asien.

Die Mehrzahl der asiatischen Bögen ist dreithorig. Die in Europa als Schmuck mit Vorliebe verwandten figürlichen Reliefs fehlen hier (wie auch in Afrika) fast ganz. Dagegen sieht man, daß vielfach Rundbilder auf Konsolen und in Nischen nach mannichfacher Ordnung aufgestellt waren. Auch das Flächenornament ist meist nur sparsam angewandt.

Über die Entstehungszeit dieser Monumente sind wir mangelhaft unterrichtet, da Inschriften nur in wenigen Fällen vorhanden sind. Wir sind auf Vermutungen angewiesen. Es scheint, daß die Mehrzahl aus ungefähr gleicher Zeit stammt; und man wird nicht fehl gehen, wenn man ihre Errichtung einerseits mit den Kriegszügen Trajans, anderseits mit der großen Reise des kunstliebenden Hadrian durch die Provinzen seines Reiches in Verbindung bringt.

Nach den Ländern Kleinasien und Syrien scheiden sich die Denkmale in zwei Gruppen.

67. Der prächtigste der uns bekannten kleinasiatischen Bögen, der von Ephesus[3]), besteht nicht mehr in seiner ursprünglichen Form; doch ist der größere Teil seiner Baustücke, und zwar zu einem einbogigen Thorbau mit andern zusammen-

[1]) Tableau du commerce de la Grèce.

[1]) Pococke den Antoninen.

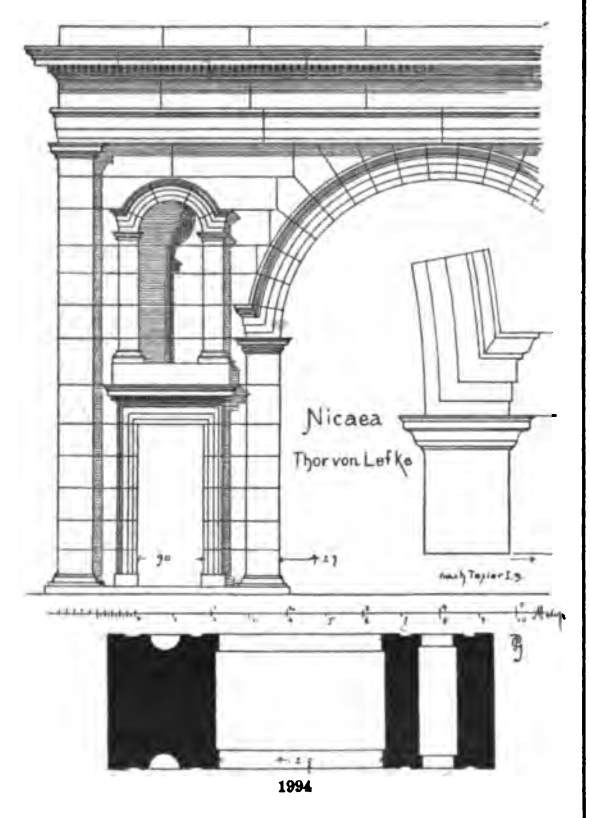
[2]) Uns ist nur die kurze Beschreibung in der Berliner philologischen Wochenschrift (1887 S. 37) bekannt, die sich hierüber nur lückenhaft ausspricht.

[3]) Choiseul-Gouffier I pl. 121.



gefügt, erhalten. Er hatte einen grofsen skulpierten Fries von guter Ausführung.

68. Nicäa in Bithynien hat vier römische Stadtthore, von denen das triumphbogenartige Thor von Lefke am besten erhalten ist. Ein merkwürdiges Beispiel jenes erwähnten römischen Barock, und zugleich das einzige, dessen Seitenöffnungen durch gerade Steine überdeckt sind (s. Abb. 1994). Die Meinung, die Archivolte sei, ihrer Funktion nach, als gekrümmter Architrav aufzufassen, findet hier in der



1994

Bildung der horizontal gewandten Auflager einen deutlichen Ausdruck. Nach der Inschrift ist das Thor zu Ehren Hadrians von den Bürgern der Stadt errichtet.

Von ganz gleicher Fassung ist das Thor von Stambul. Die beiden anderen, das Seethor und das von Yeni-Scheher, einfacher und sehr beschädigt, sind von Claudius II. im Jahre 270 erbaut.

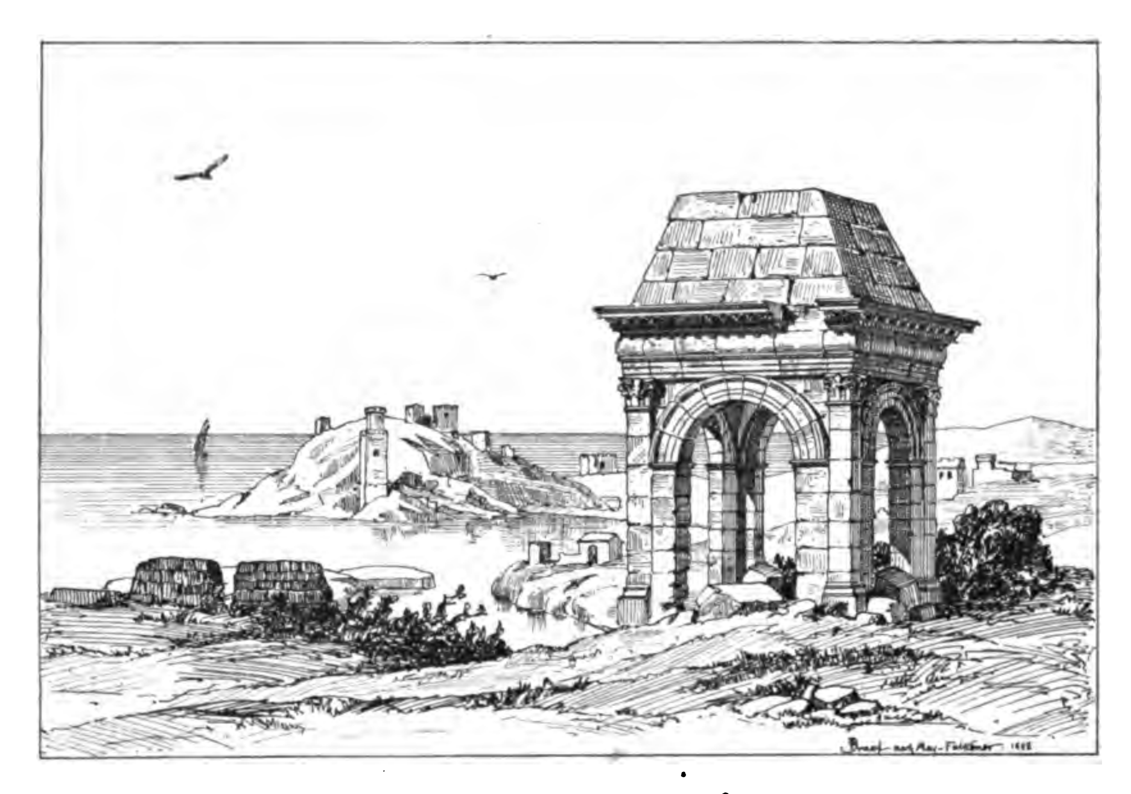
69. Von gleicher Einfachheit und ebenfalls als Stadtthor zu betrachten ist der dreithorige Bogen von Patara in Lycien. Er hat keine Stützen, ist aber oben durch ein Triglyphengesims abgeschlossen. Über den Mittelpfeilern ist je eine in dieses Gesims einschneidende flache Rechtecknische angeordnet, eine dritte, tiefere, liegt über dem Mittelbogen. Zu beiden Seiten jeder Öffnung ragt, etwas über dem Kämpfer, je eine Konsole aus der Wand; die einst darauf befindlichen Statuen sind verschwunden.

70. Merkwürdig und anmutig ist der leider nicht datierbare Tetrastylos von Celenderis auf der Südspitze von Cilicien (s. Abb. 1995 auf S. 1895). In der Gesamtform ist er dem von Cavaillon ganz ähnlich; nur fehlt ihm der reiche ornamentale Schmuck des gallischen Denkmals. Und hier ist der Anfang des pyramidalen Aufbaus, den wir dort ergänzen zu müssen glauben, erhalten. Ob der Bau als ein Grabmal, ob er als ein Ehren- oder Siegeszeichen anzusehen ist, mufs zunächst dahingestellt bleiben. Von dem Vorhandensein einer Inschrift wird nichts berichtet; auch über die Stilformen konnten wir Näheres nicht erfahren.

71. Endlich sei der kleine, schmucklose, einthorige Bogen von Labandja erwähnt. Er bildet den Eingang zu einer Brücke, die auf einem ihm am anderen Ufer entsprechenden Nischenbau mündet.

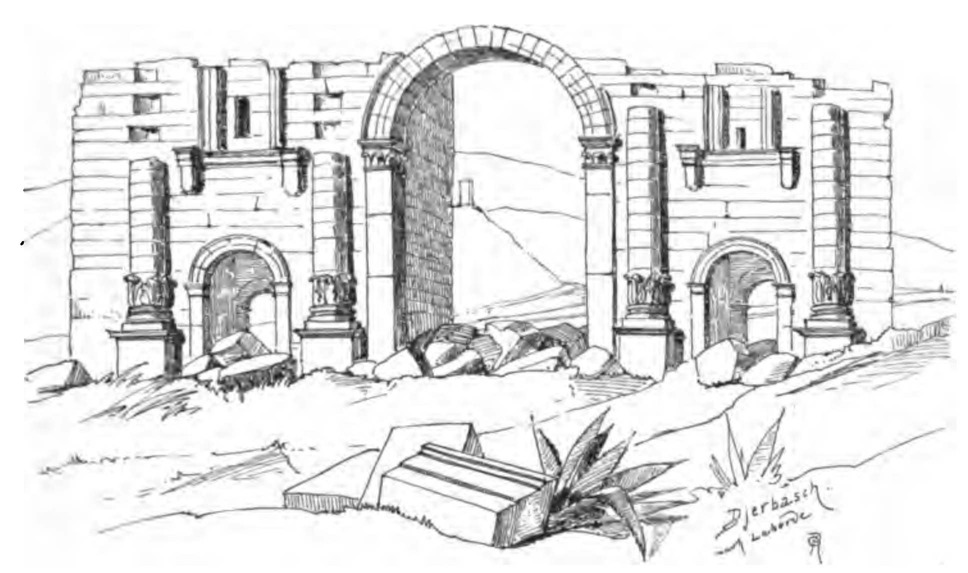
72. Das besterhaltene und zugleich schönste syrische Denkmal unserer Gattung findet sich in Palmyra, jener wunder- und prachtvollen Ruinenstätte der Wüste, die einer gründlichen Untersuchung und Aufgrabung noch heute wartet. Es ist der dreithorige Strafsenbogen am Ostende der die Stadt von SO nach NW durchschneidenden, von Säulengängen begleiteten Prachtstrafse (s. Fig. 16 auf Taf. LXXX u. Fig. 2 auf Taf. LXXXI). Sein Grundrifs weicht von allen anderen ab: die beiden Fronten sind einander nicht parallel. Während die innere naturgemäfs senkrecht zur Strafsenachse steht, ist die äufsere um einen Winkel von rot. 15° nach Osten hin gedreht; sei es, dafs die Richtung der Stadtmauer dies forderte, sei es, dafs eine Rücksicht auf die im Osten liegende Haupttempelstätte, oder auf den zu ihr führenden Weg, mafsgebend war. Die Pfeiler sind der Quere nach durchbrochen, der schmale, links, durch eine, der breitere, rechts, durch zwei Bogenöffnungen, deren Scheitel unter dem Kämpfergesims der seitlichen Frontbögen liegen. Unsre Zeichnung stellt die Aufsenseite dar: die innere weicht von ihr insofern ab, als nur der gegiebelte Mittelbau die ganze Höhe hat, während die Wand über den Seitenöffnungen nur so hoch ist, dafs die horizontal gedeckten Strafsenhallen gegen sie anlaufen können. Deshalb fehlen hier die grofsen Eckpilaster. Sämtliche Durchgangsbögen sind reich kassettiert, die Pfeilerflächen mit umrahmtem Rankenwerk gefüllt.

Über das Alter sind wir bei den meisten palmyrenischen Bauten auf Vermutungen angewiesen. So grofs ihre Anzahl und ihr Umfang, so lückenhaft ist unsre Kenntnis ihrer Geschichte, denn Inschriften und litterarische Überlieferung geben nur mangelhaften Aufschlufs. Wir erfahren, dafs Hadrian die Stadt durch Bauten verschönt und ihr den Namen Hadrianopel beigelegt hat. Der Stil der gefundenen Reste spricht für die Annahme, dass die Mehrzahl der erhaltenen Monumente, und auch unser Strafsenbogen, damals entstanden sind.



CELENDERIS.

1995 (Zu Seite 1894.)



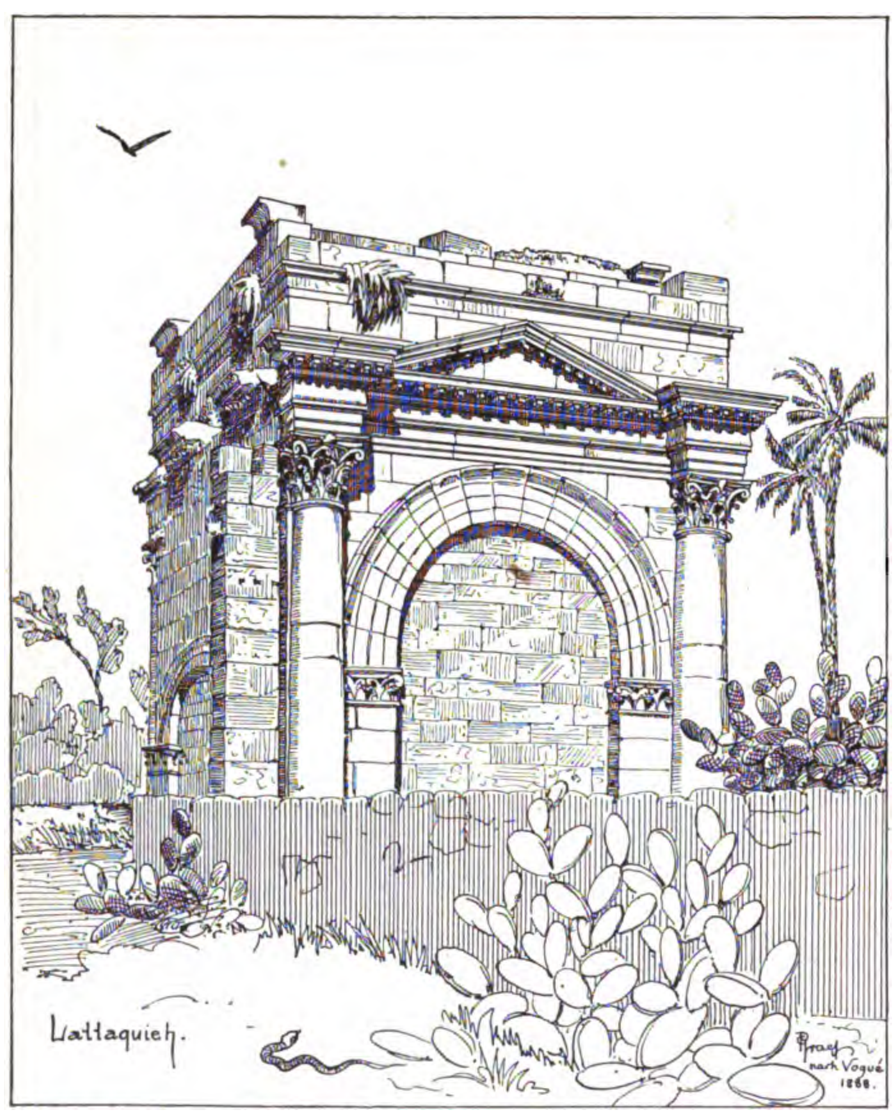
1996 Bogen in Dscherbasch. (Zu Seite 1897.)

In hohem Grade merkwürdig ist die schon früher (s. S. 1874) erwähnte Ähnlichkeit der palmyrenischen mit den Römerbauten Galliens (Orange), die sich besonders in der Bildung der Einzelheiten, der Anordnung der Kassettenteilungen, Bevorzugung des Rankenornaments u. a. deutlich ausspricht. Da die gallischen Monumente, nach dem unantastbaren Zeugnis der Inschrift vom Bogen in Orange, fast 100 Jahre älter sind als die von Palmyra, so ist der Gedanke, sie seien durch letztere beeinflufst, aus-



geschlossen. Wir müssen annehmen, daſs entweder gallisch-römische Künstler, etwa im Gefolge Hadrians, heimische Bauweise nach dem Osten getragen haben, oder, und dies ist wahrscheinlicher, daſs die Anregungen zu jenen Eigentümlichkeiten, unabhängig von einander, zu verschiedener Zeit, aus gleicher Quelle geflossen sind. Diese Quelle können wir nur in den groſsen hellenistischen Baucentren, vornehmlich in Antiochia und Alexandria, suchen. Mit diesen standen sowohl die südgallischen Städte, das alte phokäische Massilia an der Spitze, wie auch die reichen Wüstenorte, in reger Handelsverbindung, und hier mögen die Künstler beider Länder, mit oder ohne Vermittlung Roms, an denselben vorchristlichen Bauten die Studien gemacht haben, die sie dann in der Heimat, gewiſs unter thätiger Mitwirkung eingewanderter Griechen, verwertet haben.

Dieselbe Straſse Palmyras, deren monumentalen Abschluſs der oben besprochene Bogen bildet, wird in ihrer Mitte von einer zweiten fast rechtwinklig geschnitten. An der Kreuzungsstelle ist uns ein Beispiel, der den alexandrinischen Städten eigentümlichen **Omphalos- oder Umbilicus-Anlagen**, auf deren Wichtigkeit für die Entwickelung der Triumphbogenform wir eingangs hingewiesen haben, gut erhalten. Allerdings im wesentlichen Punkte geändert: an jeder Ecke des beiden Straſsen gemeinsamen Quadrates steht ein Pfeilerbau, und zwar in Form einer viersäuligen, eine Statuenbasis umschlieſsenden Aedicula; aber jeder für sich, nicht mit dem benachbarten durch Bögen verbunden; und jenes Quadrat ist demgemäſs auch nicht überwölbt.



1997 Bogen in Lattakieh. (Zu Seite 1897.)

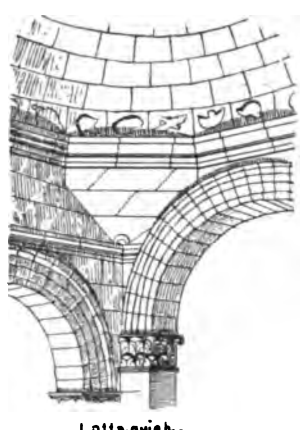
73. Aus gleicher, aber etwas späterer Zeit stammen die Bauten von **Petra**, der Hauptstadt der von den Römern im Jahre 105 eingenommenen Provinz *Arabia Petraea*. Wir finden zwei Triumphbögen; der eine, in der Nähe des Haupttempels, dreithorig, mit Halbsäulen an den Fronten, zeigt eine reiche ornamentale Ausstattung und sehr eigenartige Details. Der andre, auf hohen Basamenten, überbrückt, hoch über der Straſse, die von einem Bach durchströmte Felsschlucht im SO der Stadt. Seine obere Fläche zeigt keine Spur einer Benutzung als Wasserleitung oder Brücke.

74. Dem grofsen, dreipfortigen Bogen von **Djerbasch** (s. Abb. 1996 auf S. 1895) ist eine gewisse Altertümlichkeit eigen, die sich sowohl in der Anordnung der aus Blattkelchen wachsenden Halbsäulen, als auch in der Bildung der Imposten ausspricht. Ob dieselbe durch ein gröfseres Alter des Bauwerks begründet ist, oder ob man sie auf die Einwirkung eines alten Vorbildes zurückzuführen hat, ist unsicher.

Die beiden folgenden Bögen sind vierseitig.

75. Der erste steht in **Laodikeia**, einer der von Seleucus I. gegründeten grofsen Syrerstädte. Sein Grundrifs ist dem von Caparra (N. 40) sehr ähnlich. Ihm eigentümlich ist die Bildung des Architravs der beiden Hauptseiten: während die unterste Fascie in üblicher Art gerade durchläuft, liegen die beiden anderen und das Abschlufskyma nur über den Säulen horizontal; dann steigen sie, innerhalb der Friesfläche, giebelig an, so dafs die Unterglieder des Hauptgesimses dicht über der Giebelspitze hinstreichen. Die Attika hat ein vollständiges, aus Architrav und skulpiertem Fries bestehendes Schlufsgesims. Das Innere ist in der Hauptrichtung mit einem Tonnengewölbe überdeckt, in welches die Wölbungen der anderen Richtung als Stichkappen einschneiden. Pococke schreibt ihn dem Lucius Verus oder dem **Sept. Severus** zu.

76. Auch der Bogen von **Lattakieh** zeigt ganz ähnliche Grund- und Aufrifsform (s. Abb. 1997 auf S. 1896). Hier ist der Quadratraum in merkwürdiger Weise überwölbt: das Viereck ist durch Herauskragung einer Art von Zwickelkonsolen in ein, durch ein kräftiges Gesims gebildetes Achteck übergeführt (Abb. 1998); auf ihm ruht eine sauber aus elf Ringen und dem Schlufsstein gefügte Flachkuppel (s. auch Tripolis N. 50).



1998

Tabellen über römische Triumphbögen und -Thore.

Bemerkungen.

In der Spalte über die besondere Bestimmung der Bögen bedeutet: *B* = Baubogen, *E* = Ehrenbogen, *Gr* = Grabmal, *St* = Stadtthor, *Str* = Strafsenbogen, *Tr* = Triumphbogen, *W* = Wasserleitungsbogen. — In der Spalte über die Hauptlitteratur bedeutet: *Arch. d. m. s.* = Archives des missions scientifiques, *Bull. trim.* = Bulletin trimestriel des antiquités africaines, *Recueil* = Recueil des notices et mémoires de la société archéologique de la province de Constantine.

A. Die datierbaren Bögen nach der Zeitfolge.

Laufende Nummer	Ort	Land	Kaiser	Zeit	Besondere Bestimmung	Zahl der Thore	Weite der Öffnung	Hauptlitteratur	Nr. in der vorstehend. Abhdl.
				v. Chr.					
1	S. Remy	Frankreich	Julius Cäsar ?	52 ?	Tr	1	4,68	Laborde F., Gilles	27
2	Perugia 2	Italien	Augustus	39	2 St	1. 1		Rossini	1
3	Rimini	,,	,,	27	B	1	8,45	,,	2
4	Aosta	,,	,,	25	Tr	1	9,10	,,	3
5	Nismes	Frankreich	,,	15	St	2		Clérisseau	38
6	Rom, Drusus	Italien	,,	9 ?	Tr	1	5,50	Rossini	15
7	Spoleto	,,	,,	9 ?	Tr	1	4,16	,,	4
8	Triest	,,	,,	9 ?	E	1		,,	5
9	Rom, Port. Tiburtina	,,	,,	5	W	1	5,38	Canina, Rossini	16
				n. Chr.					
10	Susa	,,	,,	8	B	1	5,20	Rossini	6
11	Fano	,,	,,	9	St	3		,,	7
12	Rom, Dolabella	,,	,,	10	E	1		,,	17
13	S. Chamas	Frankreich	,,	10 ?	Tr	1	3,60	Laborde, France	28
14	Martorell	Spanien	,, ?	?	Tr	1	6,0	Laborde, Spanien	41
15	Caparra	,,	,, ?	?	Str	4 □	3,95	,,	42
16	Merida	,,	,, ?	?	Tr	1	6,40	,,	43
17	Philippi	Griechenland	,, ?	?	Tr	1	4,95	Heuzey	63
18	Saintes	Frankreich	Tiberius	17 ?	Tr	2	3,90	Laborde, France — Le Sauvagère	29
19	Orange	,,	,,	21 ?	Tr	3	5,0—2,98	Caristie. — Revue d'arch. 1887	30

Laufende Nummer	Ort	Land	Kaiser	Zeit	Besondere Bestimmung	Zahl der Thore	Weite der Öffnung	Hauptlitteratur	Nr. in der vorstehend. Abhdl.
				n. Chr.					
20	Carpentras	Frankreich	Tiberius	22 ?	Tr	1	3,65	Laborde, France	31
21	Trier, Port. nigra	Deutschland	Claudius?	50 ?	St	2	4,40	Chr. Schmidt	39
22	Rom, Port. maggiore	Italien	Claudius	52	W	3	7,50	Canina	18
23	Saloniki I	Griechenland	Vespasian ?	?	Tr	1	3,74	Heuzey	65
24	Rom	Italien	Titus	82	Tr	1	5,34	Rossini	19
25	Timegad I	Algier	Trajan	100	Tr	3	4,47—2,18	Playfair	56
26	Alcantara	Spanien	,,	106	Tr	1	5,0	Laborde, Spanien. — Hübner	44
27	Bara	,,	,,	107	E	1	5,20	Laborde, Spanien	45
28	Benevent	Italien	,,	114	B	1	5,30	Rossini	8
29	Ancona	,,	,,	115	B	1	3,0	,,	9
30	Macteur I	Tunis	,,	117	Tr	1	3,82	Bull. trim. 1884. — Playfair	49
31	Aix-les-bains	Frankreich	,, ?	?	E	1	3,90	Rossini	32
32	Verona Gavii	Italien	,, ?	?	E	1	3,60	,,	11
33	Pola, Sergier	,,	,, ?	?	E	1	4,30	,,	10
34	Athen	Griechenland	Hadrian	120 ?	B	1	6,20	Stuart und Revett	64
35	Nicäa I u. II	Kleinasien	,,	120 ?	2 St	3. 3		Texier	68
36	Gaffsa	Tunis	,,	120 ?	Tr	1		Guérin	55
37	Djerbasch	Syrien	,, ?	?	Tr	3		Laborde, Syrie	74
38	Patara	,,	,, ?	?	Tr	3		Texier	69
39	Palmyra	,,	,, ?	?	Str	3	7,63—3,74	Wood	72
40	Petra I u. II	Arabia petraea	,, ?	?	2 Tr	3. 1		Laborde, Arabie pétrée	73
41	Labandja	Kleinasien	,, ?	?	B	1	6,20	Laborde, Asie min.	71
42	Avitta I	Tunis	,,	137	Tr	1	6,0	Bull. trim. 1883	55
43	Cavaillon	Frankreich	,, ?	?	Gr	4 □	3,31	Laborde, France	34
44	Sbeitla I	Tunis	Anton. Pius	150 ?	Tr	3	3,10	Arch. de m. s. XIII	48
45	Tripolis	,,	Marc Aurel	163	E	4 □		Playfair	52
46	Rom	Italien	,,	164 ?	Tr	1	6,50	Rossini	25
47	Marcuna	Algier	,,	164	Tr	1		Bull. trim. 1886	57
48	Avitta II	Tunis	,,	165 ?	Tr	1		Bull. trim. 1883	55
49	Abdelmelek I	,,	,, ?	?	Tr	1	3,0	Bull. trim. 1884	50
50	Saloniki II	Griechenland	,,	166 ?	Tr	1		Beaujour	65
51	Thasos	,,	,,	166 ?	Tr	3		Athenäum 3113	66
52	Lambäsis I u. II	Algier	Commodus	185 ?	2 Tr	1. 1		Recueil 1884	61
53	Kasbah I	Tunis	,,	185 ?	Tr	1	4,75	Guérin	55
54	Haïdra I	,,	Sept. Severus	195	Tr	1	5,75	Arch. d. m. s. XIII	53
55	Lambäsis III	Algier	,,	195	Tr	3		Recueil 1884	61
56	Rom, Janus	Italien	,, ?	200 ?	Str	4 □	6,75	Rossini	22
57	Rom	,,	,,	203	Tr	3	6,77—2,96	,,	20
58	Rom, Argentarii	,,	,,	204	E	1	3,12	,,	21
59	Tebessa	Algier	,,	211—14	E	4 □	4,60	Playfair — Recueil 1858	58
60	Laodicäa	Syrien	,, ?	?	Str	4 □	5,80—4,73	Pococke II	75
61	Lattakieh	,,	,, ?	?	Str	4 □	7,80—4,48	Vogué	76
62	Zanfour I	Tunis	Caracalla	215	Tr	1	5,60	Bull. trim. 1884. — Playfair	54
63	Constantine	Algier	,,	215	Tr	1	6,20	Delamare	61
64	Djemila	,,	,,	216	Tr	1		,,	59
65	Spello I	Italien	Macrinus	217	Tr	1	3,60	Rossini	12
66	Zana I	Algier	,,	217	Tr	1	7,50	Bull. Trim. 1886. — Playfair	47
67	Thugga I	Tunis	Severus Alexander	230 ?	Tr	1	3,88	Bull. trim. 1885	55
68	Mustis I	,,	Gordianus II	238	Tr	1	4,50	,,	55
69	Langres	Frankreich	,, ?	?	Tr	2		Laborde, France	35
70	Nicäa III u. IV	Kleinasien	Claudius II	240 ?	2 Tr	1. 1		Texier	68
71	Rom	Italien	Gallienus	262	E	3	7,03—3,50	Rossini	23
72	Verona, Borsari	,,	,,	265	St	2	3,50	Orti Manara	13
73	Verona, Leoni	,,	,, ?	?	St	2	3,19	,,	13
74	Rom	,,	Aurelian	273 ?	Tr	1		Durand, parallèles	26
75	Besançon	Frankreich	,, ?	?	Tr	1		Laborde, France	36
76	Sbeitla II	Tunis	Diocletian	298 ?	Tr	1	5,70	Arch. d. m. s. XIII. — Playfair	51
77	Rom	Italien	Constantin	313	Tr	3	6,58—3,40	Rossini	24
78	Kasrine	Tunis	,,	?	Tr	1	4,20	Arch. d. m. s. XIII	55
79	Saloniki III	Griechenland	,,	?	Tr	3	11,0—4,20	Pococke III	65
80	Rheims	Frankreich	Julianus?	360 ?	Tr	3	5,10—3,40	Laborde, France	37



B. Die zeitlich nicht bestimmten Bögen; in alphabetischer Reihe.

Laufende Nummer	Ort	Land	Besondere Bestimmung	Zahl der Thore	Weite der Öffnung	Hauptlitteratur	Nr. in der vorstehenden Abhandlung
1	Abdelmelek II	Tunis	St	1		Bull. trim. 1884	55
2	Abnab 4	„	4 Tr	1. 1. 1. 1	3,90—5,11	Guérin	55
3	Antinoë	Ägypten	Tr	1		Donaldson, arch. numism.	62
4	Announa 3	Algier	1 Tr | 2 St	2. 1. 1	3,20 | 4,20	Delamare	60
5	Aphrodisium	Tunis	Tr	1		Tour du monde 1884	55
6	Autun 2	Frankreich	2 St	4. 4		Laborde, France	38
7	Bougie	Algier	St	1		Delamare	46, 61
8	Cabanes	Spanien	Tr	1	4,60	Laborde, Spanien	40
9	Carsoli	Italien	Tr	1	5,01	Rossini	14
10	Celenderis	Kleinasien	Gr	4 □		Museum of classical antiquities 1851	70
11	Ephesus	„	Tr	1		Choiseul-Gouffier	67
12	Haïdra II	Tunis	E	1	2,32	Arch. d. m. s. XIII	53
13	Kasbah 3	„	1 Tr | 2 St	1 | 1. 1	3,10—4,80	Guérin	55
14	Lambäsis IV	Algier	St	3		Recueil 1884	61
15	Macteur II	Tunis	Tr	1	5,20	Bull. trim. 1884. — Playfair	49
16	Medeina	„	Tr	1	5,25	Arch. d. m. s. XIII	55
17	Mustis II	„	Tr	1	4,39	Guérin	55
18	Pompei 2	Italien	2 Tr	1. 1		Rossini	14
19	Schauwasch	Tunis	Tr	1		Corpus inscr. lat.	55
20	Spello 2	Italien	2 St	3. 1		Gsell-Fels	12
21	Sukera	Tunis	Tr	1		Bull. trim. 1884	50
22	Timegad II u. III	Algier	2 St	1. 1		Recueil 1884	56
23	Tugga II u. III	Tunis	2 St	1. 1	5,12	Guérin	55
24	Thuburicum 2	Algier	1 Tr | 1 St	3 | 1		Recueil 1866	61
25	Tunga	Tunis	E	1	2,65	Guérin	55
26	Vienne	Frankreich	Gr	4 □		Laborde, France	34
27	Zana II	Algier	Tr	3		Bull trim. 1886	47
28	Zanfour II u. III	Tunis	2 St	1. 1	5,40—5,54	Guérin	54

Literatur über Triumphbögen. Aufser den am Kopfe der ersten Tabellen angeführten Zeitschriften:

I. Italien: Canina, Roma — Donaldson, Architettura numismatica — Bellorius, arcus — Connestable, Perugia — Desgodetz, Rome — Orti Manara, Verona — A. Philippi, die röm. Triumphalreliefe — Carlo Promis, Citta Aosta — Reber, Ruinen Roms — Rossini, gli archi trionfali.

II. Frankreich: Caristie, monuments d'Orange — Chaudruc de Crazannes, Saintes — Clérisseau, monuments de Nîmes — Desjardins, géographie historique et administrative de la Gaule romaine — Gilles, précis des monuments triomphaux dans les Gaules — De Laborde, voyage pittoresque en France — Rey et Vietty, monum. romains et gothiques de Vienne — Le Sauvagère, recueil d'antiqu. dans les Gaules.

III. Deutschland: Christian Schmidt, Denkmäler von Trier — Hübner, Monatsberichte d. k. pr. Ak. d. Wissensch. 1865.

IV. Spanien: Hübner, monumenti inediti VI et VII. — De Laborde, voyage pittoresque en Espagne.

V. Afrika: Delamare, exploration scientifique de l'Algérie — Globus 48 und 49 — Guérin, voyage archéol. dans la régence de Tunis — Lyons, travels in northern Africa — Playfair, travels in the footsteps of Bruce in Algeria and Tunis — Tully, letters from the court of Tripolis.

VI. Asien und Griechenland: Athenäum 3113 — Beaujour, tableau du commerce de la Grèce — Choiseul-Gouffier, l'Asie mineure — Clarke, travels — Heuzey, la Macédoine — De Laborde, voyages pittoresques en Arabie pétrée; en Asie mineure; en Syrie. — De Luynes, Petra — Museum of classical antiquities — Pococke, description of the east — Stuart and Revett, Altertümer von Athen -- Texier, l'Asie mineure — Vogué, Syrie centrale — Wood, Palmyra.

Anmerkung. Die Abbildungen auf den Tafeln LXXX und LXXXI, sowie Abb. 1970. 1971. 1980 bis 1984. 1986. 1990—1997 sind Originalzeichnungen des Verfassers nach älteren Bildern oder Photographien.

[Paul Graef]



Troilos. In Homers Ilias (Ω 257) nennt der alte Priamos den ›rossètummelnden Troilos‹ unter seinen im Kriege gefallenen Söhnen, und aus den Kyprien erfahren wir nur, dafs ihn Achill im Anfange des Krieges tötete, dafs er fast noch ein Knabe war und auf seinen Rossen ereilt wurde. Sophokles dichtete eine Tragödie des Titels, von der aus litterarischen Quellen auch nichts weiter bekannt ist. Von Späteren vgl. Verg. Aen. I, 474 ff.; Hor. Carm. II, 9, 16, dazu Orelli; Cic. Tusc. I, 39, 93. Hier liegt nun ein Fall vor, wo die Kunstwerke in reichster Fülle die dürftige Überlieferung zu ergänzen geeignet sind. Wir erfahren namentlich aus den Darstellungen zahlreicher älterer Vasenbilder, dafs Troilos ausritt, um seine Rosse zu tummeln und seine Schwester Polyxena zum Brunnen vor der Stadt zu begleiten, und dort von dem im Hinterhalt lauernden Achill überrascht wird. Er flieht zu Rofs bis zum Tempel des thymbräischen Apollon, dort wird er von dem schnellen Läufer eingeholt und getötet. Zu spät eilt Hektor mit den andern Brüdern dem Knaben zu Hilfe. Der höchst beliebte Gegenstand bot den Künstlern Gelegenheit zu mannigfaltigen Scenen. Wir unterscheiden mit Welcker:

1. Achilleus im Hinterhalt hinter dem Brunnen und verweisen dabei auf unsre Abb. 381 S. 358. Hinter der zu einem Felsen gestalteten Brunnensäule, welche aus einem Löwenkopfe das Wasser in die Hydria ergiefst, ist neben Ranken und dem Raben, welche Gebüsch und Dickicht andeuten, Achilleus hingekauert, unbemerkt von Polyxena und dem mit zwei Rossen (Wagenpferden) herankommenden Troilos. Das Mädchen läfst mittels eines ›halbwegs genreartigen und humoristischen Zuges‹ dem Bruder mit dem in der rechten Hand erhobenen kleinen Stabe vielleicht eine gutgemeinte Warnung zukommen, deren Richtigkeit der nächste Augenblick erweisen wird, wenn Achill hervorspringt. Diese Deutung des Bildes wird durch die gleichartigen Darstellungen gesichert; vgl. bei Overbeck Taf. 15, 9 und 2; ebdas. S. 343 wenig wahrscheinliche abweichende Auslegungen. Dafs Troilos hier bärtig ist, kommt auf älteren Vasen auch sonst vor. Man kennt 16 Bilder dieser Scene.

2. Die Verfolgung des Troilos, wobei Polyxena das Wassergefäfs fallen läfst, selbst aber entkommt, ist sehr einfach und typisch zu sehen auf der Vasenform, welche wir in Abb. 1999 nach Gerhard, Etr. u. kampan. Vasenb. Taf. 21 geben (die andre Bildseite oben Abb. 797). Achill verfolgt gerüstet den mit der Lanze bewehrten Troilos, welcher sich umschaut. Vor den Pferden her läuft Polyxena, ebenfalls sich umschauend; ihr Wasserkrug, den sie hat fallen lassen, liegt unter den Pferden. Achill ist von einem Hunde begleitet, der seinerseits den leeren Raum hinter den Rofshufen füllt, ferner aber von Thetis (wie mehrmals); man zweifelt ob sie ihn ermuntert oder abmahnt.

Zum figurenreichen Bilde erweitert ist die Scene auf der Françoisvase, man sehe Abb. 1883 auf Taf. 74, rechte Seite, vorletzter Bildstreif. Hier sehen wir in der Mitte, genau wie oben, Troilos davonsprengen, den Wasserkrug (AIϘΔVB) unter den Rossen, Polyxena vor ihnen her, Achill (dessen Gestalt durch Beschädigung gröfstenteils verloren gegangen ist) als Verfolger. Links hinter diesem als helfende Gottheiten (wie alle Figuren, mit Namensbeischrift) Athene und Hermes, dann aber auch Thetis und ihre



1999 Troilos' Verfolgung.

Schwester Rhodia mit ermutigendem Gestus; darauf die Quelle in Form eines Tempelchens, und einer der Troer (NOOϘT) Wasser schöpfend. Hinter letzterem folgt noch (auf der Abbildung weggelassen) Apollon mit verwundernder Geberde, als Schutzgott der Troer. Zur Rechten aber ist die Stadtmauer der Troer gemalt. Aus dem einen geöffneten Thorflügel schreiten Hektor und Polites eilig hervor. Vor der Mauer sitzt Priamos mit dem Szepter auf einem Steinsitze (ΘAKOϟ), und zu ihm bringt eben Antenor die Kunde von der Gefahr seiner Kinder, die man natürlich nicht so nah wie im Bilde zu denken hat. Über die Verbindung des Ganzen bemerkt Robert, Bild und Lied S. 16 folgendes: ›Die Kunst begnügt sich nur selten damit, Polyxena, die im Schrecken den Wasserkrug fallen läfst, Troilos auf den flüchtigen Rossen dahinsprengend, Achilleus mit mächtigen Schritten dem Fliehenden nacheilend darzustellen; bald erweitert sie den Typus und stellt auch den Brunnen dar, und als ob nichts geschehen wäre, als ob nicht eben die Königskinder in tödlicher Gefahr schwebten, ist ein Trojanerknabe ruhig beschäftigt, seinen Krug zu füllen, ohne auf den fliehenden Troilos einen Blick zu werfen, ohne Angst zu verraten, dafs auch ihm der Rückweg

zur Stadt abgeschnitten und Verderben bereitet werde. Das Treiben am Brunnen vor der Stadt will der Künstler darstellen, aber er schildert es, wie es sich im ruhigen Tagen abspielt, nicht wie es im dem Augenblicke sein müfste, da die drohende Kriegs- zeitlich verschiedene Scenen darstellen wollen. Die Erzählung in einer Folge von Scenen ist der archaischen Kunst durchaus fremd; in eine Scene prefst sie alles zusammen, aber es ist eben eine Scene ohne scharf präzisierten Moment«.



2000 Achill schleift Troilos zum Altare.

gefahr sich der Stadt naht. Derselbe Mangel an einheitlicher Auffassung begegnet uns an der andern Seite der Darstellung, wo das Ziel der Flucht, die Stadtmauer von Troja dargestellt ist. Vor der Mauer sitzt auf einem Steinsitz Priamos, dem Antenor eben die Gefahr, in der seine Kinder schweben, mitteilt; aus dem Stadtthor eilen Hektor und Polites dem bedrohten Bruder zu Hilfe. Es ist klar, dafs hier Ereignisse dargestellt sind, welche unmöglich gleichzeitig stattgefunden haben können; in dem Augenblicke, wo Antenor dem Priamos die erste Kunde bringt, können Hektor und Polites sich wohl rüsten, aber sie können noch nicht kampfbereit aus dem Thore dringen. Was wir hier mit einem Blick gleichzeitig übersehen, war in der Dichtung, welche dieser Sage poetische Form gegeben hat, den Kyprien, eine Folge von Ereignissen. Allein man würde irren, wenn man etwa glaubte, der Maler habe hier drei



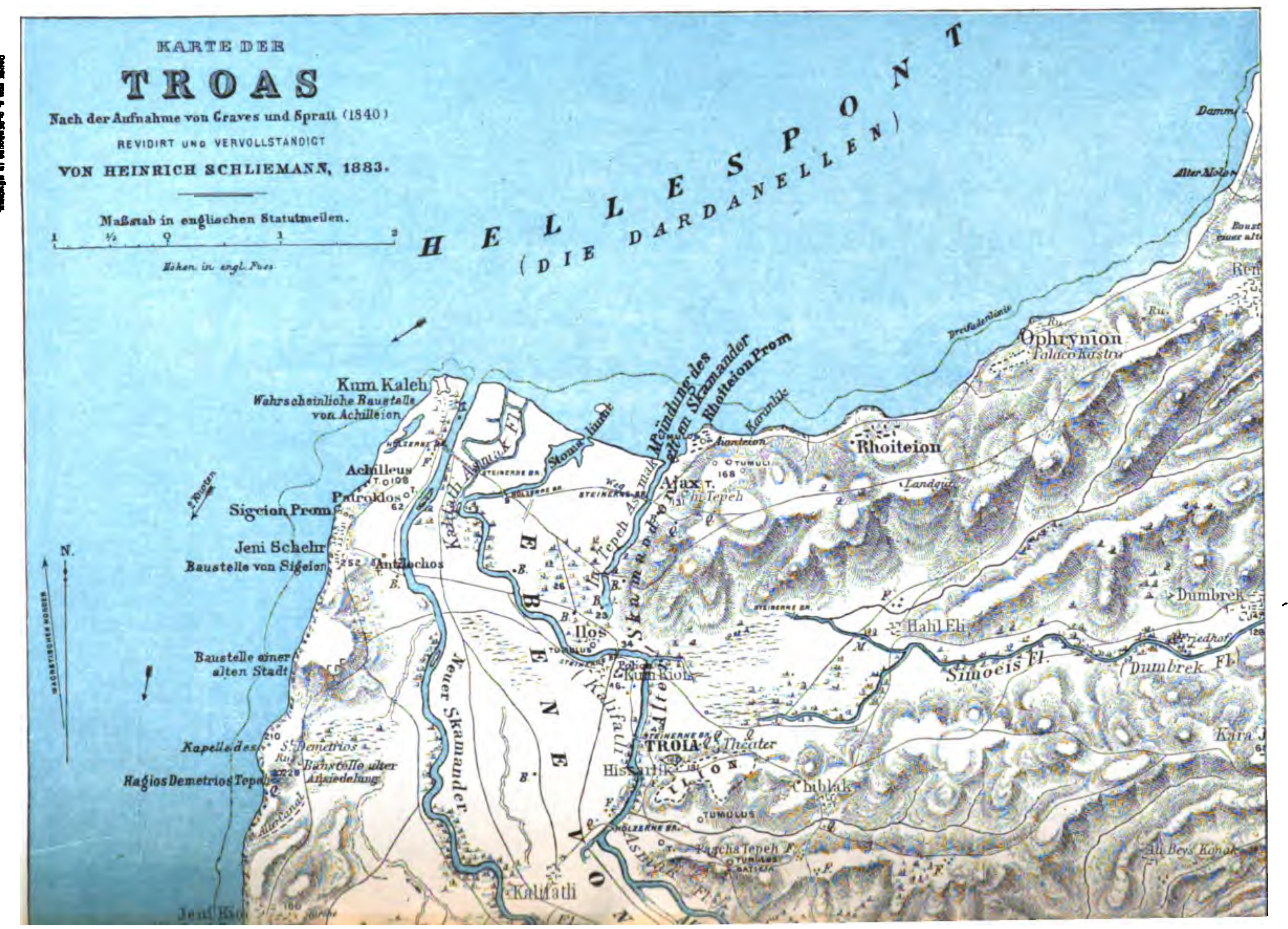
2000 a Troilos' Tötung.

Die 3. Scene: Troilos' Ermordung geht in der Mehrzahl der Vasenbilder an einem Altare vor sich, in welchem man das vor dem skaiischen Thore gelegene Heiligtum des thymbräischen Apollon erkennen mufs. Diese Wendung, welche schon im Epos vorkam und besonders durch Sophokles populär wurde, motivierte durch den darin liegenden Frevel den Zorn des Apollon gegen Achill, den auch selber darum am thymbräischen Altare das Verhängnis ereilt. Einfach und besonders schön ist die Zeichnung auf dem Aufsenbilde der Schale des Töpfers Euphronios, Abb. 2000 nach Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 224, 225. »Nahe bei dem Altar des Apollon, der als solcher aufs bestimmteste durch den Dreifufs daneben und durch zwei Palmen bezeichnet wird, welche den heiligen Bezirk bedeuten, den Achilleus durch Mord entweiht, ist Troilos (ƎOΛIOϘT) an den Haaren von


2001 Kampf um die Leiche des Troilos.

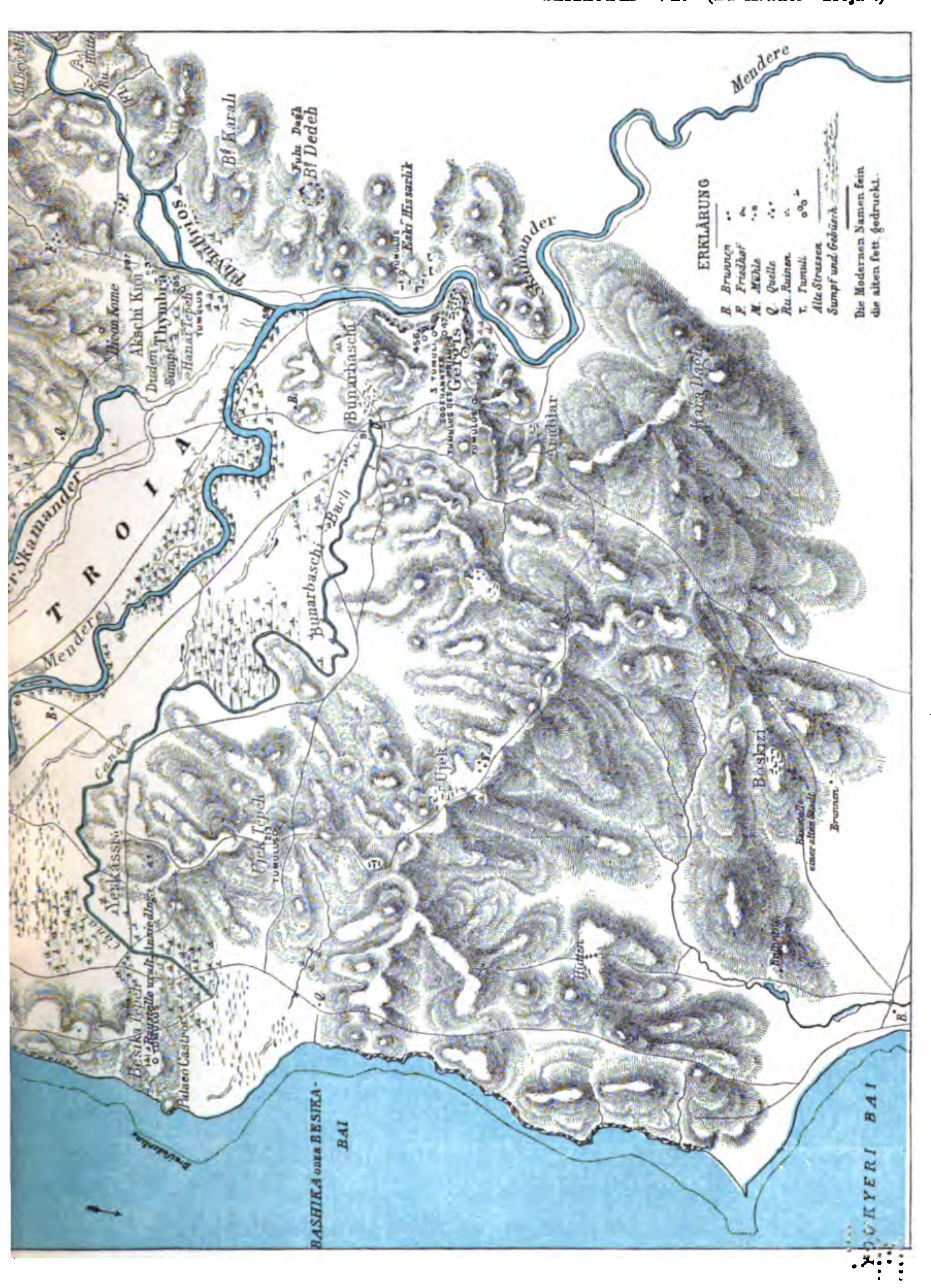
seinen nach links davon sprengenden Pferden gerissen, und wird vom ganz und sorgfältig gerüsteten Achilleus zu dem Altar hingeschleppt, an dem er sterben soll. Daneben noch der Rest eines Namens (VKOΣ)‹. Overbeck. Das Gegenbild der Aufsenseite derselben Schale zeigt sich rüstende Jünglinge und Männer; das Bild der Innenseite aber (Abb. 2000 a) wieder Achilleus, der gegen den noch am Haar gehaltenen Troilos nun das Schwert schwingt, also einen etwas vorgerückteren Moment. Der Knabe ist hart an den Altar gerissen; mit der Linken fafst er in Todesangst unwillkürlich des furchtbaren Gegners Hand, während er die Rechte mit bekannter Geberde flehend gegen das Kinn desselben ausstreckt. Polyxena ist in diesen Bildern verschwunden; man vermutet deswegen, dafs sie in dem Drama des Sophokles keine Rolle spielte. Während jedoch bei Sophokles die Lanze des Peliden das Mordinstrument war, wird im Epos dem zarten Jünglinge (ἀνδρόπαις) mit dem Schwerte das Haupt abgeschlagen und so geschieht es auf den allermeisten Bildwerken. Mancherlei Wandlungen der beliebten Sage gab es auch noch im Laufe der Zeiten. Während bei Sophokles der Knabe noch einen Pädagogen bei sich hat, der seinen Tod bejammert, erscheint er daneben schon auf einer gröfseren Anzahl von Bildern bewaffnet mit Schwert oder Lanze. Auch soll Achilleus (wie bei Penthesileia) nachdem er ihn getötet, von Liebe zu dem schönen Knaben ergriffen sein, worauf man ein ganz spätes Vasenbild beziehen will; Jahn, Telephos und Troilos und kein Ende, Bonn 1859.

Auf mehreren Vasenbildern findet noch 4. ein Kampf um die Leiche statt; wie denn schon auf der François-vase die Hilfeleistung des Hektor und Polites angedeutet ist, welche allerdings zu spät kommt. Auf zwei Bildern verschiedener Komposition wird (wie auch in der Tragödie) der abgeschlagene Kopf des Knaben von Achill den Feinden entgegengeschleudert; das eine findet sich Arch. Ztg. 1856 Taf. 91, 3, das andre geben wir in Abb. 2001 nach Gerhard, Auserl. Vasenb. III Taf. 223. Die Mitte des Bildes nimmt an Stelle des Altars ein Omphalos ein (mit Beischrift BOMOS), der mit einem geflochtenen Wollnetz behangen ist (vgl. oben Abb. 1315); daneben liegt die nackte Leiche des Troilos, dessen abgeschlagenes Haupt noch in der Luft fliegt und nicht ganz geschickt so zwischen die Lanzenspitzen Hektors und Achills gezeichnet ist, dafs man vermutete, letzterer habe es zum Hohne aufgespiefst, was jedoch grausam und im Kampfe zugleich unpraktisch wäre. Denn der Pelide hat sich zu gleicher Zeit dreier gewaltiger Gegner zu erwehren, des Hektor, Aineias und Deiphobos, denen noch ein vierter unbenannter folgt. Diese sind alle in typisch einförmiger Haltung mit erhobenem Speer gebildet, doch so flüchtig, dafs die Waffe halb oder beim letzten gar ganz fehlt. Hinter Achilleus steht Athena in steifer Stellung, für ihren Schützling den Siegerkranz bereit haltend, und hinter ihr Hermes, der im Laufschritt herbeigeeilt ist und verwundert die Linke (diese mufste der Maler aus technischen Gründen statt der Rechten wählen) erhebt. Die ganze Ausführung des Bildes ist altertümlich roh. Die



DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.

KARTE VI. (Zu Artikel »Troja«.)



Figuren des Originals (München N. 124) sind schwarz auf rotem Grunde gemalt. Weifs sind nur Athenens Hände und Gesicht (nicht der Kranz), sowie der Stierschädel auf dem Schilde des Deiphobos, aber weder der Körper noch der Kopf des Troilos (wie bei Gerhard); diese sind schwarz bezw. rotbraun. Das Gehänge über dem Omphalos besteht aus eingerissenen Linien mit Kreuzen in den schwarzen, aus weifsen Tupfen in den roten Quadraten. — Den Troern gelang es endlich, durch ihre Übermacht auch die Leiche dem Achill zu entreifsen. Seine Angehörigen betrauern den Unerwachsenen (Hor. Carm. II, 9, 15 *nec impubem parentes Troilon aut Phrygiae sorores flevere semper*), und auf einer Vase (Millingen pl. 17) stehen Troerinnen mit Spenden neben einer Grabsäule, die den Namen Troilos trägt. Die weitläufige und zerstreute Litteratur über die Vasen-Darstellungen der Troilossage findet man rückwärtsgehend nach den Angaben bei Luckenbach in Jahns Jahrbb. Suppl. XI, 600—613.

Auch die nachahmende Kunst der Etrusker auf den Aschenurnen hat die Sage vom grausamen Geschick des früh geendeten Jünglings mit Vorliebe dargestellt. Bei Brunn sind 36 Exemplare abgebildet, welche nach den zu Grunde liegenden Modellen der Hauptgruppe sich in verschiedene Abteilungen sondern. Auf den einfachsten Bildern sehen wir die Verfolgung in der Art, dafs Achill den Troilos beim Haar gepackt hat und nach hinten vom Pferde reifst (auf den etruskischen Urnen findet sich überall nur ein Pferd; das zweite würde bei dem groben Material Schwierigkeiten für den Bildhauer verursacht haben); dabei tritt regelmäfsig vor das Pferd ein anderer Krieger, welchen Brunn gewifs mit Recht als einen Helfer (nicht Gegner) des Achill deutet, vermutungsweise als Aias, der als sein Verbündeter dem fliehenden Troilos den Weg abschneide. Unter dem Pferd ist mehrmals der Pädagog schon hingestürzt, einmal ist die Scene an die Stadtmauer gerückt und Hektor nebst Priamos sind aus dem Thore tretend Zuschauer. In einer zweiten Reihe bietet sich die Variation, dafs Troilos Pferd mit den Vorderbeinen niedergestürzt auf dem Boden liegt. Hier erscheint mehrmals Polyxena jammernd im Hintergrunde; aufserdem aber abgesehen von den geflügelten Todesdämonen kämpfende oder zuschauende oder die Kniee des Achill bittend umfassende Kriegerfiguren, die zu der Sagendarstellung nicht passen, sondern als willkürliche und ungeschickte Zusätze der Kunsthandwerker gelten müssen. Auf einigen Reliefs wird der Knabe von Achill gepackt, nachdem er (ohne Pferd) an einen Altar geflüchtet ist; andere stellen schon vor, wie Achill sein abgehauenes Haupt in der Hand hält und unter dem Beistande des Aias, wie es scheint, auf selbigen Altar gestützt, sich gegen die zu Hilfe geeilten Troer verteidigen mufs. — Ausführliches bei Brunn, Urne etrusche tav. 48—65; Schlie, Troisch. Sagenkr. S. 85—113.

Ganz im Gegensatze zu dem älteren griechischen Epos beschreibt Vergil ein Gemälde am Junotempel in Karthago (Aen. I, 474), auf welchem Troilos als freilich noch unreifer Kämpfer dem Achill gegenübergetreten ist, aber nach Verlust seiner Waffen die Flucht ergreifen mufs und vom Wagen gestürzt durch seine eigenen Pferde geschleift wird. Kunstdarstellungen dieser Art sind nicht nachgewiesen. [Bm]

Troja. Von Schliemanns epochemachenden Ausgrabungen auf Hissarlik, die 1871 beginnend, erst 1882 ihren Abschlufs gefunden haben, sollen die folgenden Seiten handeln. Es wird dabei stillschweigend vorausgesetzt, dafs der Hügel von Hissarlik, welcher fraglos einst das griechisch-römische Ilion trug, zugleich auch die Stätte des in den Homerischen Gedichten gefeierten Troja war. Jedenfalls lag von allen etwa in Betracht kommenden Stellen der Troas hier allein eine uralte, bedeutende feste Stadt; kein anderer Ort läfst sich mit den topographischen Andeutungen der Ilias in den Hauptpunkten leichter und ungezwungener vereinigen.

Ein Blick auf die Karte (Karte VI, nach Schliemann, Troja 1884) gewährt das nötige Verständnis der Örtlichkeit. In nordwestlicher Richtung, allmählich mehr und mehr nördlich sich wendend, strömt durch die Ebene, zur Regenzeit ein reifsendes Wasser, im Sommer teilweise fast trocken, der Méndereh, unzweifelhaft der alte Skamander. Vor seinem Eintritt in die Ebene, auf der Karte unten rechts bei dem fälschlich sog. ›Gergis‹, drängt er sich durch ein Felsenthor und umfliefst in grofsem Bogen eine stolze, über 140 m hohe Felsmasse, den Balidagh. Das ist die Höhe von Bunarbaschi, wohin seit Ende des vorigen Jahrhunderts (zuerst Lechevalier, Voyage de la Troade. 3 vol. Paris 1790) das Homerische Troja ohne irgendwelchen durchschlagenden Grund fast allgemein verlegt ward. Gleich unterhalb dieser Thalenge nimmt der Skamander von Osten her ein Flüfschen auf, den Kemar Su, in dem man den Thymbrios vermutet. Hier beginnt die breite Ebene. Der Méndereh durchströmt sie in ihrer westlichen Hälfte und mündet am Fufse der Höhe von Sigeion beim türkischen Fort Kum Kaleh. Genaue Beobachtungen, besonders von Burnouf und Virchow (1879) haben indes aufser Zweifel gestellt, dafs der Méndereh nach der Vereinigung mit dem Kemar Su einen anderen Lauf verfolgt, als es ehemals der Skamander that. Dieser scheint sich durch Ablagerung des mitgeführten Gerölls und Sandes selbst den Weg versperrt zu haben und zu einem seitlichen, mehr westlichen Abflufs gezwungen zu sein. Sein einstiger Lauf hielt

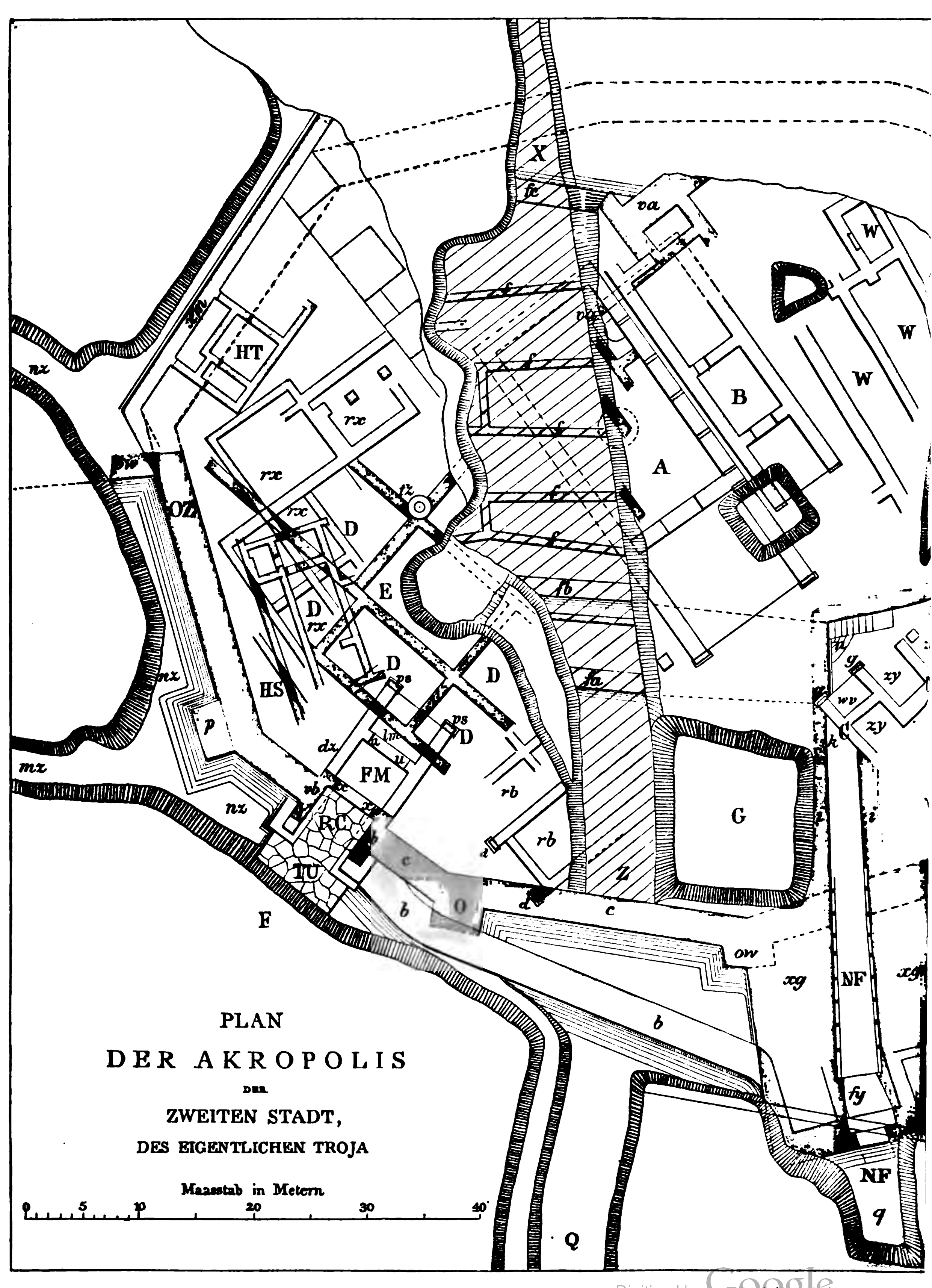
die nördliche Richtung ein und führte sein Wasser unmittelbar am östlichen Höhenrande der Ebene entlang dem Vorgebirge Rhoiteion zu. Dieser alte Skamander, dessen breites Bett jetzt nur in der Regenzeit gefüllt ist, trägt jetzt den Namen Kalifatli Asmak. Er bespült den Fufs des Hügels von Hissarlik, unmittelbar vor der Einmündung des im Unterlauf versumpften Dumbrekflusses, des alten Simoeis. Und nun wiederholt sich, was nach dem Zusammenflusse mit dem Thymbrios der Fall war. Wieder hemmen die abgelagerten Massen den geraden Weg nach Norden, wieder mufs der Flufs westlich abweichen, um auf Umwegen in sumpfiger Niederung die Küste zu erreichen. Der ursprüngliche nördliche Lauf heifst jetzt In Tepeh Asmak. Dies also ist die Mündung des alten Skamander; es folgte, wie es scheint, zunächst die Bildung des Ausflusses vom Kalifatli Asmak, endlich der heutige untere Stromlauf des Méndereh. Wann diese Veränderungen vor sich gegangen sind, ist natürlich unbestimmbar. Doch ergibt sich aus Strabo XIII, 595, dafs damals Simoeis und Skamander gemeinsam durch die mittlere Mündung (Kalifatli Asmak) ihr Wasser ins Meer ergossen. Die unklare und ungenaue Bezeichnung des Plinius (N. H. V, 124: *Scamander amnis navigabilis et in promontorio quondam Sigeum oppidum, dein portus Achaeorum, in quem influit Xanthus Simoenti iunctus stagnumque prius faciens Palaescamander*) scheint auf die jetzige Gestaltung der Flufsläufe hinzuweisen. *Scamander*, der übrigens zu keiner Zeit schiffbar gewesen sein kann, ist der heutige Unterlauf des Méndereh, östlich davon *Xanthus Simoenti iunctus* die Mündung des Kalifatli Asmak, ganz östlich endlich *Palaescamander*, der In Tepeh Asmak. Dagegen haben, wenn nicht alles trügt, die Andeutungen der Ilias, welche sich in bezug auf Pflanzen- und Tierwelt als durchaus zutreffend erweisen, nur die eine ursprüngliche östliche Mündung zur Voraussetzung.

Der Hügel Hissarlik, die eigentliche Stelle von Schliemanns Ausgrabungen, erhebt sich zu 40 m Seehöhe; die südlich daranschliefsende kleine Hochfläche, welche später von der griechisch-römischen Stadt eingenommen war, hat durchschnittlich 30 m Höhe (vgl. Karte VII). Gerade oberhalb der Vereinigung des Skamander und Simoeis auf steilem Abhang, beide Flufsthäler beherrschend, lag die alte Feste mit grofsartigem Ausblick nach Westen über das Meer, über Imbros und Samothrake bis zum Athos, nach Osten zum Kara Jur (209 m) und der mächtigen Felsmasse des Ulu Dagh (430 m), von dem der Dumbrek (Simoeis) herabkommt, nach Südosten bis zu den nebligen Höhen des Gargaros (Kaz Dagh), dem Hauptgipfel des Idagebirges.

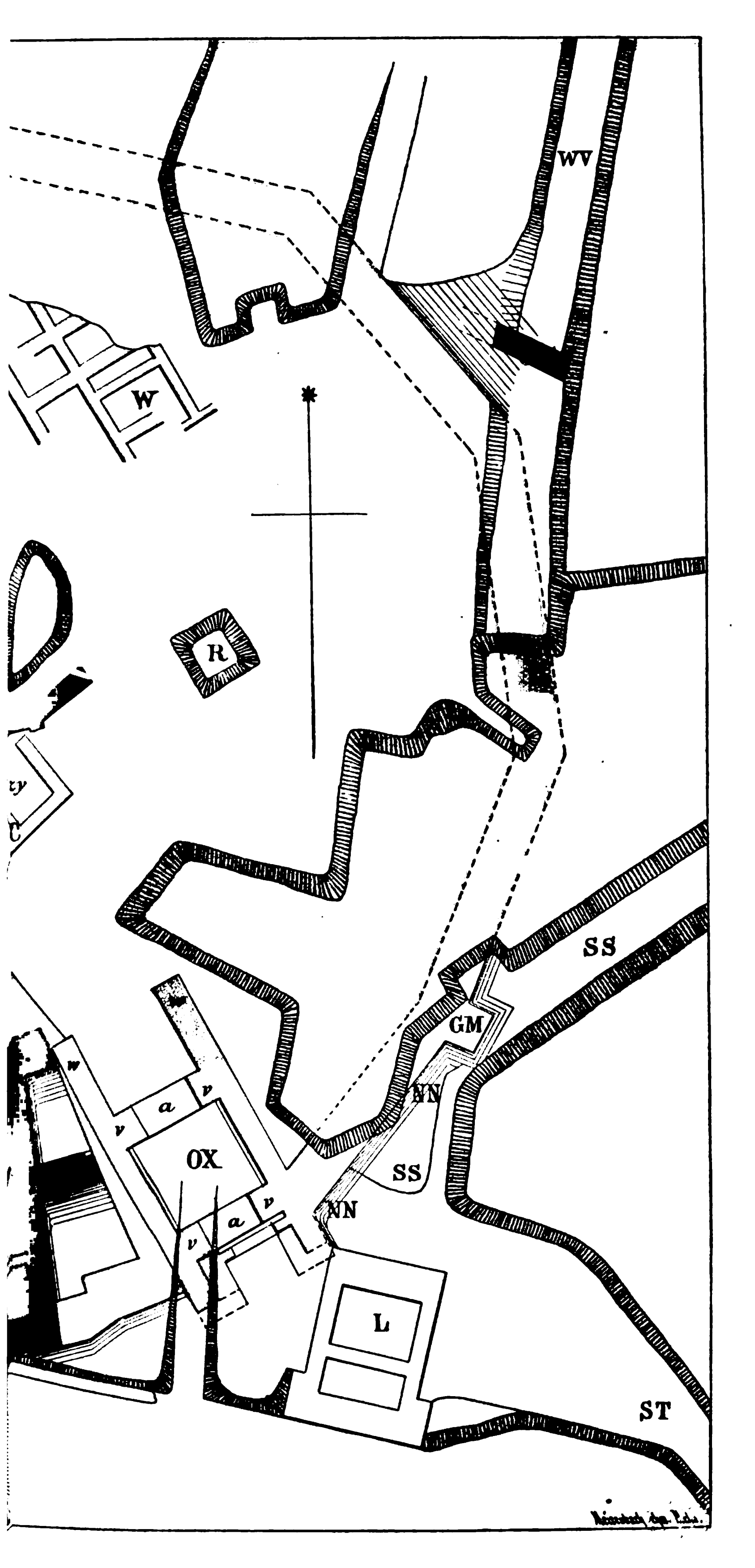
Hier war es, wo Schliemann, von glücklicher Eingebung getrieben, 1870 zuerst den Spaten ansetzte und mehr als ein Jahrzehnt, unbeirrt durch die unsäglichen Mühen, Schwierigkeiten und Ärgernisse, die ungeheuren Schuttmassen der Jahrtausende forträumte, bis er endlich 16 m unter der heutigen Oberfläche den gewachsenen Boden erreichte. Dem Manne, welcher riesige Mittel und alle eigene Bequemlichkeit aufgeopfert und in den Dienst eines idealen Unternehmens gestellt hat, der nicht eher rastete, bis er mit zäher Energie ans Ziel gelangt war, dem Manne würde unsere Hochachtung und Anerkennung gebühren, auch wenn der Erfolg von so viel hingebender selbstloser Arbeit ausgeblieben wäre. Nun aber schulden wir Schliemann zugleich auch warmen Dank für das, was er durch seine mühevollen und kostspieligen Ausgrabungen der wissenschaftlichen Erkenntnis neu erworben hat. Wer wollte jetzt, wo wir uns der reichen Ergebnisse seiner vollendeten Arbeit erfreuen dürfen, noch mit dem glücklichen Finder rechten, dafs er anfangs in seiner glühenden Begeisterung für sein Werk manches zu sehen glaubte was er zu sehen wünschte, dafs er bei seiner Ausgrabung nicht immer so zu Werke ging, wie es im Interesse der Wissenschaft wünschenswert gewesen wäre? Auch der strengste Kritiker kann ihm das Zeugnis nicht versagen, dafs er ernstlich und willig bemüht gewesen ist zu lernen, dafs er nie engherzig und hartnäckig auf dem einmal eingenommenen Standpunkt beharrt, sondern unbedenklich sein eigenes Urteil dem erkannten besseren untergeordnet hat.

Was hat sich als sicheres Endresultat ergeben? Die Höhe von Hissarlik ist seit ürältester Zeit bewohnt gewesen und, vielleicht mit Unterbrechungen, die sich jedoch nicht feststellen lassen, bis zum Untergange der römischen Stadt bewohnt geblieben. Eine Ansiedelung ist der andern gefolgt, die letzte griechisch-römische bildet die sechste und oberste der sichtlich verschiedenen, übereinander gelagerten Trümmerschichten. Schliemann glaubte noch eine siebente und zwar unmittelbar vor der griechischen annehmen zu müssen, nicht weil etwa weitere gesonderte Reste von Hausmauern ans Licht getreten wären, sondern um der Topfware willen, die sich unter der obersten Schicht fand und die ihm einen andersartigen, selbständigen Charakter zu verraten schien. Diese auf so schwacher Grundlage aufgebaute »lydische« Stadt können wir bis auf weiteres unberücksichtigt lassen.

Die in Wahrheit vorhandenen sechs Trümmerschichten haben nun keineswegs alle gleichen Wert. Aufser den Resten des griechisch-römischen Ilion weist nur ein Stratum auf das einstige Bestehen einer bedeutenden, reichen und lange bewohnten Stadt hin, das zweite. Wenn überhaupt, so ist hier die Homerische Ἴλιος ἱρή zu suchen. Was auf demselben Platze später nacheinander entstand, waren ärmliche Ansiedelungen, jedenfalls keine »Städte«.



Druck von R. Oldenbourg in München



unausgegrabene Teile, wie z. B. *F*, *G*.

Mauern der ersten Stadt, wie z. B. *f.f*, *fa*, *fb*, *fc*.

Mauern der zweiten Stadt aus ihrer ersten Periode, wie z. B. *OZ*, *c*, *O*, *xg*, *va*.

Mauern der zweiten Stadt aus ihrer zweiten Periode, wie z. B. *b*, *A*, *B*, *W*, *NN*.

Mauern der dritten Stadt, wie z. B. *HS*, *xm*.

römisches Propyläon *L*.

---

f, *fa*, *fb*, *fc* Haus- und Festungsmauern der ersten Stadt.

pw, *p*, *O*, *ow* Türme der aus der ersten Periode der zweiten Stadt stammenden Festungsmauer der Akropolis.

RC und *NF* zwei Akropolisthore aus der ersten Periode der zweiten Stadt.

E, *D* und *va* Hausmauern der ersten Periode der zweiten Stadt.

BC Mauer der zweiten Unterstadt.

FM und *OX* die beiden Akropolisthore der zweiten Stadt nach ihrem Umbau.

GM Festungsturm ebenfalls aus der zweiten Periode der zweiten Stadt.

A, *B*, *C*, *W*, *rx* und *rb* die Gebäude der Akropolis der zweiten Stadt zur Zeit ihrer totalen Zerstörung.

xm die Festungsmauer der dritten Ansiedelung. *HS* und *HT* Gebäude aus derselben Zeit; die übrigen Gebäude der dritten Stadt, welche die ganze Akropolis bedeckten, sind weggelassen, um den Plan nicht zu überfüllen.

tz hellenischer Brunnen.

L Propyläon aus römischer Zeit.

R gegrabener Schacht.

SS grofser Nordostgraben

ST grofser Südostgraben.

X—Z grofser Nordgraben.

Q grofser Südgraben.

mz Westgraben.

nz Nordwestgraben.

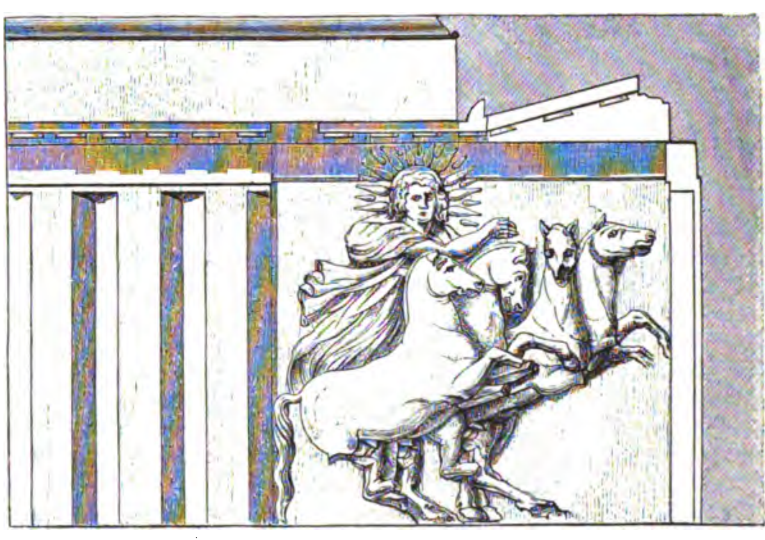
q und *WV* tiefe Gräben.

Sie gehören alle zweifellos noch der vorgriechischen Zeit an; erst in der obersten Schicht treffen wir auf griechische Bauten und griechische Thonware. Alle Versuche, die gemacht sind, etwa auch die dritte, vierte und fünfte Ansiedelung griechischer Zeit zuzuschreiben, rechnen nicht mit dem offenkundigen Thatbestande.

Nachdem wir so den festen Boden gewonnen haben, können wir unsere Betrachtung jetzt dem einzelnen zuwenden. Dabei scheint es mir zweckmäfsig, vom einfachsten und nächstliegenden auszugehen, den Überbleibseln des griechisch-römischen Ilion, und dann erst die vorgriechischen Funde ins Auge zu fassen.

Ob die griechische Stadt an der Stelle des Homerischen Troja läge oder nicht, darüber waren schon im Altertum die Stimmen geteilt. Man war ja in jedem Falle nur auf Mutmafsungen angewiesen. Hellanikos behauptete das erstere, Demetrios von Skepsis im Anfange des 2. Jahrh. v. Chr. legte die Stätte des alten Troja 30 Stadien südöstlich an einen Platz, der Ἰλιέων κώμη hiefs. Für uns ist die Streitfrage ganz ohne Belang. Auch über die Zeit der Besiedlung von Hissarlik durch Griechen wufste man nichts bestimmtes; etwa zu Kroisos' Zeit (κατὰ Κροῖσον μάλιστα) oder allgemeiner ἐπὶ τῶν Λυδῶν (vgl. Strab. XIII, 593 § 25 und 601 § 42). Schon frühzeitig erfreute sich das Heiligtum der Athene in Ilion allgemeiner Berühmtheit. Xerxes besuchte es auf seinem Zuge nach Griechenland (Herodot VII, 43 ἐς τὸ Πριάμου Πέργαμον ἀνέβη ἵμερον ἔχων θηήσασθαι) und opferte dort. Dasselbe berichtet Xenophon (Hell. I, 1, 4: ἐν Ἰλίῳ θύων τῇ Ἀθηνᾷ) vom spartanischen Flottenführer Mindaros im peloponnesischen Kriege. Nicht anders verfuhr Alexander bei seinem Übergange nach Asien (Arr. Anab. I, 11, 7 f.). Wir erfahren bei der Gelegenheit, dafs im Tempel alte Waffen aufbewahrt wurden, die von dem Trojanischen Kriege herrühren sollten. Der Ort war bis dahin jedoch, wenn auch befestigt, so doch dorfähnlich und bedeutungslos, und auch das Heiligtum noch klein und ärmlich. Alexander versprach für Stadt und Tempel zu sorgen, aber erst Lysimachos scheint das Versprechen zur Ausführung gebracht zu haben. Die Stadt wurde durch Synoikismos erweitert, mit einer stattlichen Mauer umgeben und ein Tempel gebaut. Doch auch jetzt konnte Ilion sich keines ungestörten Gedeihens rühmen. Demetrios von Skepsis wenigstens fand bei seinem Besuche die Stadt in argen Verfall geraten. Die Römer bezeigten sodann der Stadt ihrer Ahnen reiches Wohlwollen, auch die Pergamenischen Fürsten müssen dem Orte ihre Gunst zugewandt haben. Noch einmal litt Ilion schwer durch den rebellischen Fimbria (85 v. Chr.), wenn auch Appians Erzählung (I, 365 ff.) offenbar an Übertreibung leidet; von da an aber strahlte anscheinend ununterbrochen die Sonne des Glückes über der Stadt bis zum Untergange des römischen Weltreichs. Die spätesten Münzen, die man auf Hissarlik gefunden hat, sind solche Constantius' II.

Von der so glänzenden Stadt, die sich, wie aus Taf. LXXXVI Abb. 2002 (nach Schliemann, Troja Plan VIII) ersichtlich wird, über die ganze Fläche der kleinen Hochebene ausbreitete, sind nur spärliche Reste erhalten. Aus der griechischen Zeit, vielleicht dem 4. Jahrhundert, stammen auf der Burg nur Baustücke eines kleinen dorischen Tempels aus grobem Muschelkalk mit feinem Kalkputz; es könnte der von Alexander besuchte gewesen zu sein. Im Nordosten meint man einen Mauerrest aus grofsen behauenen Muschelkalkblöcken der von Lysimachos erbauten Stadtmauer zuschreiben zu können. Am wichtigsten sind die zahlreichen verstreuten Bauglieder eines grofsen dorischen Marmortempels, wahrscheinlich des der Athena. Seine Lage läfst sich nicht genau bestimmen, doch schmückte er sicher einst die Burghöhe. Abb. 2003 (nach Schliemann, Troja S. 225 N. 109) veranschaulicht die wesentlichen Teile des Gebälks und gibt zugleich die besterhaltene und zuerst gefundene Heliosmetope wieder (vgl. Arch. Ztg. 1872 Taf. 64 S. 57 ff. E. Curtius). Die Säulen mit 20 Kannelluren haben einen oberen Durchmesser von 1,01 m; die Achsweite betrug etwa 2,90 m. Je


2003 Gebälk eines Tempels mit Helios.

eine Metope und eine Triglyphe waren zusammen aus einem Stück gearbeitet, nur die Heliosmetope ist als Eckstück mit zwei Triglyphen verbunden. Nachträglich hat man noch mehrere Metopen, leider meist sehr zerstört, ausfindig gemacht. Sie sind Arch. Ztg. 1884 Taf. 14 abgebildet und von O. Rofsbach S. 223 ff. eingehend besprochen. Schliemann glaubte in dem Tempel den von Strabo erwähnten Bau des Lysimachos zu sehen, Curtius und Adler dachten an die sullanisch-cäsarische Zeit. Rofsbach erblickt nicht ohne Grund in dem Tempel eine Schenkung der pergamenischen Fürsten, ebenso schon Brunn (vgl. oben S. 639); die Skulpturen sind aus demselben Marmor wie die jüngst entdeckten Friese und haben auch ein eigentümliches technisches Verfahren mit ihnen gemein. Vermutlich ist bei der Verwüstung der Stadt durch Fimbria auch dieser Tempel beschädigt; Teile des Oberbaus tragen Spuren späterer Herstellung. Nicht unmöglich, dafs jene Katastrophe hauptsächlich die Schuld trägt, dafs nur diese spärlichen Reste aus griechischer Zeit erhalten sind. Alles andre ist römisch. Ein Thorbau mit dorischen Säulen innen und aufsen und korinthischen Halbsäulen in der eigentlichen Thorwand bildete im Südosten den Zugang zur Burg (*L* auf Taf. LXXXVI nach Schliemann, Troja Plan VII). Auf der Pergamos selbst fand man eine nach Osten sich öffnende Säulenhalle; eine andere mit korinthischen Marmorkapitellen und Säulenschäften von Syenit ist in der Unterstadt aufgedeckt. Ein prächtiges Theater lag östlich von der Burg am nördlichen Abhange des Hügels gegen das Thal des Simoeis hin (vgl. Karte VII). Der Zuschauerraum bot für mehr als 6000 Personen Platz, das Bühnengebäude war vollständig mit Marmor bekleidet. Da die im Norden und Westen zu Tage liegenden Quellen für den Bedarf der Stadt nicht ausreichten — ihre Bewohnerzahl wird auf 40—50000 geschätzt — ward in römischer Zeit vom Oberlaufe des Thymbrios her Wasser zugeführt; Reste der Wasserleitung sind noch vorhanden.

So einfach die Verhältnisse für die griechisch-römische Trümmerschicht liegen, so schwierig und verwickelt gestalten sie sich für die Wertschätzung der tieferen. Dafs ein kaum lang genug zu bemessender Zeitraum die römischen Bauten von den tiefstgelegenen Überresten trennt, beweist die bereits erwähnte erstaunliche Tiefe der letzteren von 16 m unter der Oberfläche, das beweisen die verschiedenen, deutlich aufeinander folgenden und voneinander getrennten Schichten.

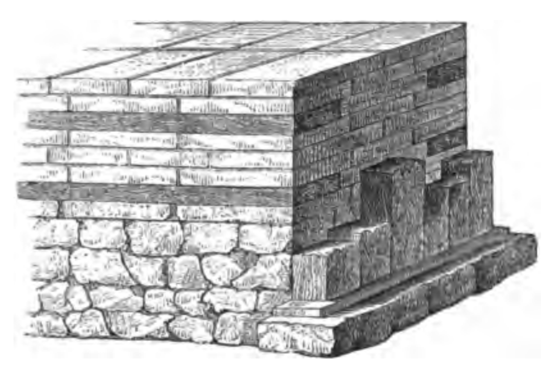
Klar sondert sich auf der Burghöhe — nur dort ist von Schliemann bis auf den gewachsenen Boden vorgedrungen — das tiefste und der Zeit nach älteste Stratum ab. Nur kleine Teile dieser ersten Ansiedlung haben aufgedeckt werden können, da man die wichtigeren Baureste darüber nicht zerstören wollte. So sind denn nur in dem grofsen nordsüdlichen Graben (*XZ* auf unserm Plan) Überbleibsel zu Tage gefördert, verschiedene fast parallellaufende Mauerzüge (*f*) von 60—90 cm Dicke aus kleinen mit Lehm verbundenen Steinen. Sind, wie es den Anschein hat, die äufseren stärkeren, an der Aufsenseite geböschten Mauern aus unbearbeiteten Kalksteinen (*fa*, *fb*, *fc*) wirklich Verteidigungsmauern — *fa* würde eine spätere Erweiterung nach Süden bedeuten —, so wäre diese erste Ansiedlung auf einen sehr kleinen Raum, etwa 46 m Breite, beschränkt gewesen. Bei der geringen Ausdehnung der Ausgrabung ist es unnütz, sich darüber in Mutmafsungen zu ergehen. Die Funde in dieser tiefsten Schicht weisen auf eine sehr frühe Zeit zurück. Kupfer ist noch auf geringfügige Gegenstände, einige gegossene Nadeln, Punzen und etwa noch Messer und Pfeilspitzen beschränkt; meist sind Nadeln und Pfriemen aus Knochen. Die Bronzemischung scheint noch unbekannt. Von Eisen ist noch keine Spur vorhanden, Gold, Silber und Blei sind sehr selten. Um so gröfser ist die Mannigfaltigkeit und Menge der Steinwerkzeuge. Aus Silex und Chalcedon sind Sägen und Messer, letztere auch aus Obsidian. Zu Äxten und Hämmern brauchte man besonders harte, zum teil selten vorkommende Steinarten; so fanden sich schon hier einzelne aus dem seiner Zähigkeit wegen hochgeschätzten Jadeit und Nephrit, der nach Ansicht hervorragender Kenner nur aus Mittelasien herbeigeschafft sein konnte. Die Schleifsteine der Bewohner waren meist aus hartem Schiefer, die Poliersteine aus Hämatit und Diorit; kugelförmige Gegenstände, in denen man Kornquetscher vermutet, aus Basaltlava, Granit, Porphyr und ähnlichem harten Gestein. Zahlreiche Geräte aus Basaltlava und Trachyt in der Form einer Eihälfte dienten vielleicht zum Zerreiben des Getreides. Über die Thonware wird später im Zusammenhange zu reden sein. Hier sei nur bemerkt, dafs mit Ausnahme eines Gefäfses, das zufällig in diese Tiefe hinabgeraten sein mag, alle mit der Hand ohne Töpferscheibe gefertigt sind, bestenfalls systemlos eingekritzte Verzierungen tragen, aber noch keine Spur von gemaltem Ornament aufweisen. Auf Import deutet aufser den erwähnten kostbaren Steinsorten nur weniges hin. Dahin gehören einige kleine Gegenstände aus Elfenbein und mehrere rohe Marmoridole, wie sie in gleicher Form (vgl. Abb. 2008) in den höheren Schichten in grofser Zahl gefunden sind.

Diese erste Ansiedelung mag lange bestanden haben. Darauf läfst wenigstens die beträchtliche Schutt- und Erdmasse schliefsen, die sich zwischen ihren Trümmern und den Grundmauern der über ihr erbauten Stadt angesammelt hat. Die zweite Anlage, die wohl Leuten des gleichen Stammes ihr

Dasein verdankt, hat für uns weit gröfseres Interesse. Sie war, wie schon erwähnt, abgesehen von der griechisch-römischen Stadt, weitaus die ansehnlichste auf Hissarlik. Ihre lange Dauer bezeugt der Umstand, dafs sich sowohl bei den Häusern wie bei den Befestigungswerken eine ältere und jüngere Bauperiode deutlich unterscheiden läfst. Die Stadt war nicht, wie es vorher und nachher fast durchgängig der Fall gewesen zu sein scheint, auf die Höhe von Hissarlik beschränkt. Dort lag nur wie in geschichtlicher Zeit die wohlummauerte Burg (ἡ Πέργαμος); die zweifellos gleichfalls befestigte Unterstadt breitete sich südlich und östlich auf der Stelle des griechisch-römischen Ilion aus. Ihre mutmafsliche Ausdehnung, der Lauf ihrer Mauer und deren Anschlufs an die Burgmauer erhellt aus Karte VII. Unsre Taf. LXXXVI zeigt uns auf den ersten Blick, dafs der Burgbefestigung ein bestimmter, wohlüberlegter Plan zu Grunde lag. Der ganze Hügel wurde, nachdem er durch Anschüttungen geebnet und nach Süden erheblich vergröfsert war, mit einer starken Mauer umschlossen. Leider kann man ihre älteren, auf der Abbildung durch graue Farbe gekennzeichneten Teile nur im Westen und Süden verfolgen, im Norden ist ein kurzes Stück von ihr gefunden, im Osten scheint sie durch die späteren Umbauten ganz zerstört. In fast gleichmäfsigen Zwischenräumen treten mächtige Türme an den Bruchpunkten des Vielecks vor die Mauer; zwei Thore, deren eins dem Skamanderthale zu nach Südwesten, das andere nach Süden führt, sind leicht zu erkennen. Das System des Mauerbaus ist anderer Art als in Mykenai und Tiryns. Hier erschwerten nicht riesige, aufeinander getürmte Felsblöcke durch ihre Gröfse das Ersteigen: hier hat man unbearbeitete Kalkbruchsteine mäfsigen Umfangs horizontal geschichtet, aber nach aufsen unter einem Winkel von 45° geböscht, nach innen lotrecht aufgebaut. Auf solchem Unterbau, dessen Höhe je nach der Bodengestaltung wechselt, erhob sich eine Lehmziegelmauer von etwa 3½—4 m Stärke. Nach Süden hin, wo der Burghügel nicht, wie nach Norden und Westen, steil in die Ebene abfiel, ward dieser Mauer ein breiter und tiefer trockener Graben vorgelegt. Und nun die Thore. Als das grofsartigste und altertümlichste erscheint das südliche (*NF*). Ein gewaltiger Mauerblock von 18 m Länge tritt hier aus der Umfassungsmauer heraus und senkt sich nach dem Fufse des Burghügels. Durch diese Steinmasse, deren 4 m hoher Unterbau aus Kalkstein, deren Oberbau aus Holz und Lehmziegeln bestand, führte ein verhältnismäfsiger schmaler (3½ m) Thorweg in allmählicher Steigung aufwärts zur Burgfläche. Den Boden bildete gestampfter Lehm. Um die schwächlichen Innenmauern gegen den Druck des darauf lastenden Oberbaus zu verstärken, stellte man im Innern eine dichte Verzimmerung her, wie wir sie aus Bergwerkstollen kennen. In Abständen von etwa 2 m wurden dicke, in den Boden eingelassene Holzpfosten vor die Mauern gestellt, und so wurden einerseits die schwachen Bruchsteinmauern geschützt, anderseits ein hinreichend festes Auflager für die Deckbalken geschaffen, auf denen der Oberbau ruhte. Im nördlichen Teile des Durchgangs (*i*) hat man sogar eine vollständige Fachwand vor die Mauer gesetzt. Noch weiter nördlich biegt die Thorstrafse nach Osten um, eine grofse Rampe ermöglichte zugleich (bei *n*) den Zugang zu den höheren westlichen Teilen der Burg. Aufserhalb dieser dunklen und engen Thorgasse zog die Strafse nach Süden auf dem nackten Fels weiter zur Unterstadt. Es leuchtet ein, dafs durch diesen Thorbau der Aufgang zur Burg ebenso wie der Graben vor der Umfassungsmauer bequem verteidigt werden konnte. — Einfacher und weniger gesichert erscheint die Gestalt des zweiten, des Südwestthors *RC*. Zwar liegt es gerade zwischen zwei Mauertürmen, so dafs der Angreifer aufser von vorn auch von beiden Seiten bedroht ward, aber recht wirksam konnte solche Verteidigung nicht sein, um so weniger als hier, im Gegensatz zu Mykenai und Tiryns, die breite, aus rohen Kalksteinen erbaute und mit grofsen Platten bedeckte Rampe (*TU*) nicht unmittelbar an der Mauer entlang hinansteigt, sondern rechtwinklig den Graben durchschneidet und gerade auf das Thor zuführt. Möglich, dafs das nicht weit von dieser Stelle vorauszusetzende Thor der Unterstadt nach dieser Seite hin auch für die Burg ausreichenden Schutz zu bieten schien. Später hat man indes, wie der Plan lehrt, doch auf eine Verstärkung Bedacht genommen. Das Thor ist nach innen erweitert und hinter dem ersten ein zweiter Verschlufs hinzugefügt. Gleichzeitig wurde, wie es scheint, noch eine Reihe anderer bedeutsamer Veränderungen vorgenommen. Das alte finstere Südthor (*NF*) mit seinem unbequemen schmalen Durchgang genügte vermutlich bei dem wachsenden Verkehre nicht mehr. So wurde östlich daneben ein neues (*OX*) ganz ähnlicher Form wie das südwestliche angelegt, das Südthor völlig geschlossen und die Mauer so weit nach Süden hinausgeschoben, dafs der tiefe einspringende Winkel (vor *ow*) beseitigt ward. Es ward schon bemerkt, dafs auf der Ostseite von der älteren Burgmauer (*c*) nichts mehr gefunden ist, während der Zug der jüngeren (*b*) gut verfolgt werden kann. Wahrscheinlich ist auch nach dieser Seite die Mauer bei dem Umbau vorgerückt worden.

Auch im Innern der so wohl geschirmten Burg lassen sich ältere und jüngere Bauten dieser zweiten Ansiedelung unterscheiden. Zu den früheren gehört z. B. das grofse Gebäude *D*. Bei der Verstärkung des Südwestthors mufste es, wie der Plan zeigt, abgerissen werden; andre durch *rx* und *rb* bezeichnete Bauten

sind dann an seine Stelle getreten. Derselben späteren Zeit (durch die gelbe Farbe kenntlich) sind nun auch die Mauern zuzuschreiben, welche die Mitte der Burgfläche einnehmen (*A* und *B*). Man hat lange die Grundmauern zweier Tempel in ihnen gesucht, mit Unrecht. Ebensowenig wie in Mykenai und Tiryns scheint man in jener fernen Zeit auf Hissarlik die Gottheiten in Tempeln verehrt zu haben. Gerade die Ausgrabungen von Tiryns haben die richtige Erklärung an die Hand gegeben. Wie dort auf der Burghöhe das Herrscherhaus sich erhob, so auch hier. Und überraschend genug ist sogar die bauliche Anlage nahe verwandt. Dort bildete den Mittelpunkt der Männersaal mit dem Herde in der Mitte und einer Vorhalle; rechts daneben, aber durch einen schmalen Gang getrennt, der Form nach ähnlich, nur kleiner, lag die Frauenwohnung. Die Übereinstimmung ist so augenfällig, dafs man nicht wohl Bedenken tragen kann, hier in *A* und *B* die gleichen Haupträume des Palastes zu erkennen. Machen sich doch auch in der Bauweise manche beachtenswerte Analogien geltend. Wie in Tiryns haben auch auf Hissarlik die Mauern einen starken Unterbau von Kalkstein (2½ m) mit einer Lage von Sandsteinplatten darauf; darüber erhoben sich die Ziegelmauern. Und nun noch überraschender. Diese Mauern von ungebrannten Lehmziegeln sind ganz in derselben Weise durch eingelegte Holzbalken verstärkt worden. Unsere Abb. 2004 (nach Schliemann, Troja S. 87



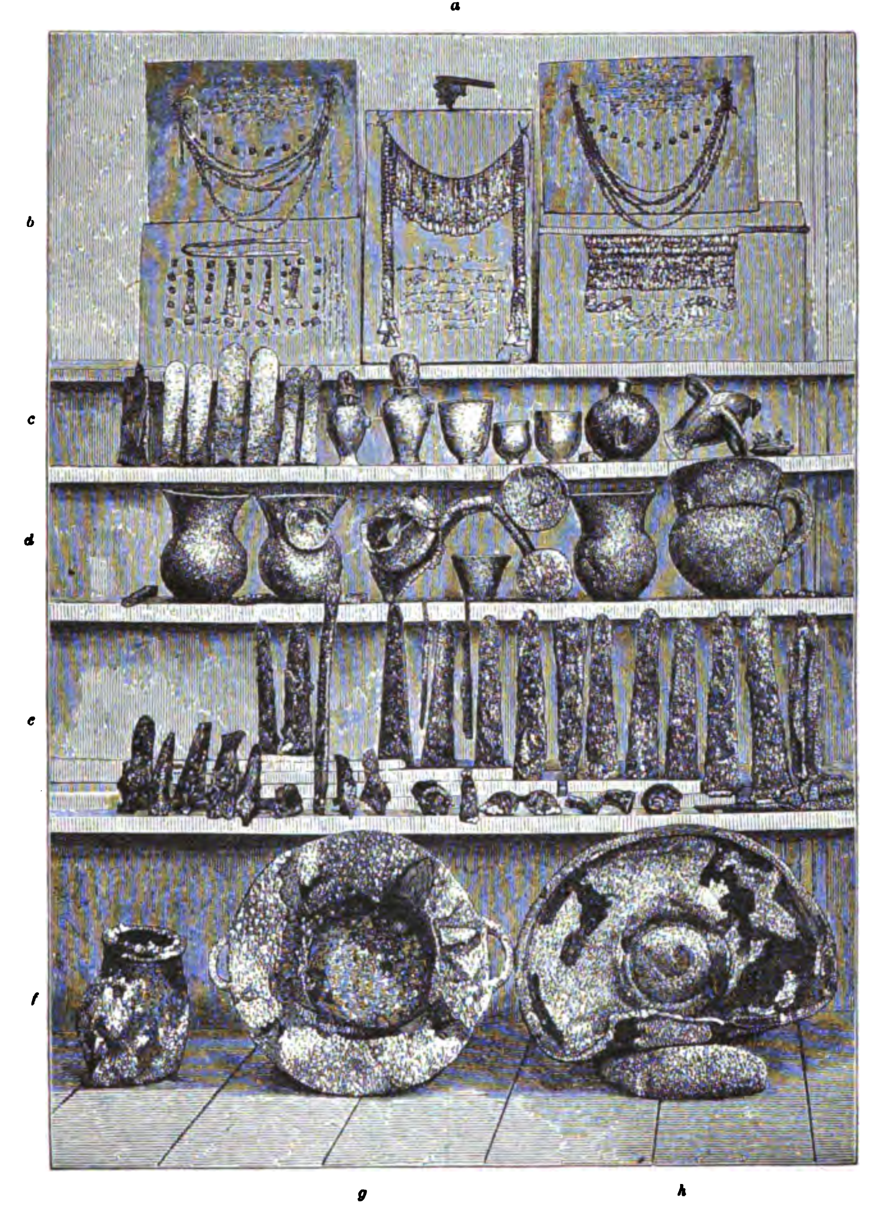
2004 Mauerbau.

N. 27) verdeutlicht diese Bauart zur Genüge. Dazu tritt, was auch auf der Abbildung klar zur Darstellung kommt, die weitere Übereinstimmung, dafs die Stirnflächen der Wände hier wie dort zum Behuf der Verstärkung mit nebeneinander stehenden starken Holzpfosten verkleidet waren. Die Mauern waren mit einem 2 cm dicken Lehmputz und darüber mit einer feinen Thonschicht bedeckt; Kalkputz kommt nicht vor, auch von irgendwelcher Wandverzierung ist nichts entdeckt. Auch Säulen hat man anscheinend nicht gekannt. Meist bildete Lehmstrich den Fufsboden, doch fanden sich auch Zimmerböden, die aus kleinen Kieseln oder aus einer Mischung von Lehm und Kieseln hergestellt waren. Auch grüne Schieferplatten scheinen als Bodenbelag beliebt gewesen zu sein. Die Bedachung mufs der in Tiryns entsprochen haben. Auf den dicken Deckbalken lagen kleinere Querhölzer und diese waren mit Schilf und einer starken Lehmschicht bedeckt. — Die nahe Verwandtschaft zwischen den Bauten der alten Burgen in Argolis und auf Hissarlik ist somit unverkennbar, unverkennbar auch, dafs die Gebäude dieser zweiten Ansiedlung am Skamanderthale eine ältere Phase der architektonischen Entwickelung bezeichnen. Den Architekten erscheint dieser enge Zusammenhang entscheidend für die Zusammengehörigkeit der Völker diesseits und jenseits des ägäischen Meeres.

Indes so leicht ist die Entscheidung nicht. Die Beschaffenheit der unzähligen kleinen Fundgegenstände auf der Burg scheint der Annahme einer nahen Stammesverwandtschaft eher zu widerstreben. Es fehlt zwar nicht an einzelnen Analogien, aber die grofse Masse trägt unverkennbar einen abweichenden Charakter, der durch höheres Alter allein schwerlich ausreichend erklärt werden kann. Übrigens kann auch von einem Gegensatz zu den Funden in der ältesten Ansiedelung nicht die Rede sein. Manche dort gebräuchlichen Formen kommen nicht mehr vor, andere neue treten auf. Es ist eine natürliche Fortentwickelung. — Noch immer nehmen Steinwerkzeuge eine wichtige Stelle ein; Äxte und Hämmer, Sägen und Messer, Schleif- und Poliersteine. Doch weist schon die ansehnliche Zahl von Gufsformen aus Glimmerschiefer darauf hin, dafs der Metallgufs mehr und mehr in Aufnahme kam. So fehlt es denn auch nicht an einer reichen Auswahl von Gegenständen aus Metall. Dem Kupfer ist jetzt meist schon Zinn beigemengt, doch ist die Mischung noch sehr ungleich. Alles ist gegossen, nichts geschmiedet. Die verkohlten Balken enthielten noch mächtige Kupfernägel; grofse Bronzenadeln mit kugelförmigen Köpfen versahen die Stelle der auf Hissarlik so wenig wie in Mykenai und Tiryns gefundenen Heftnadeln (*fibulae*). Schon wurden bronzene Streitäxte verfertigt, allerdings noch genau in den Formen der früheren Steinwerkzeuge. Daneben gab es bronzene Messer und Dolche mit Holzgriffen; Schwerter dagegen waren auf Hissarlik in allen vorgriechischen Ansiedelungen unbekannt, ein auffälliger Gegensatz zu Mykenai. Pfeilspitzen sind wenig zu Tage gekommen, häufiger Lanzenspitzen, doch alle (anders als in Mykenai) in der alten Form mit Griffzunge, die in den Schaft eingeklemmt ward, noch ohne Röhre. Vereinzelt werden Bronzeringe und Armbänder erwähnt. Werkzeuge aus Bronze müssen, nach Aussage der Architekten, notwendig vorausgesetzt werden. Die Deutung verschiedener Fund-

stücke als Reste von Helmen und Schilden unterliegt gegründeten Bedenken.

Den Reichtum dieser zweiten Ansiedelung bezeugen vor allem die bedeutenden Goldfunde aus ihrem Schutte. Noch ist der erste reiche Fund, der »Schatz des Priamos« unvergessen, welchen man vor der Zerstörung der Stadt unmittelbar an oder in der Burgmauer vermutlich sicher geborgen zu haben glaubte. Abb. 2005 (nach Schliemann, Ilios S. 49 N. 14) zeigt ihn in seiner Gesamtheit. Da erblicken wir zunächst in der oberen Reihe (*b*) mehrere Exemplare des eigentümlichen Stirnschmucks (von Schliemann mit Unrecht als πλεκτὴ ἀναδέσμη bezeichnet. Vgl. Helbig, Hom. Epos[2] S. 221), aneinandergereihte kleine Kettchen, an denen unten kleine Goldplättchen hängen, welche der Form nach den troianischen Idolen gleichen und vielleicht auch solche vorstellen sollen. Dann Halsbänder aus mehreren Reihen kleiner verschiedenartiger Zierate bestehend, Ohrringe und Ohrgehänge in großer Mannigfaltigkeit, Stirn- und Armbänder und goldene Gefäße. Die Reihen darunter enthalten Silbersachen, Silberbarren



2005 Der »Schatz des Priamos«.

und silberne Vasen, in deren einer die ganze Menge des kleinen Schmuckes versteckt war, unten (*e* und *f*) folgen Kupfergegenstände, Waffen, Werkzeuge und Gefäfse. Alles was von kleineren Schätzen hie und da auf der Burg gefunden ist, trägt ein verwandtes Gepräge. Durch Abb. 2006 (nach Schliemann, Ilios S. 546 N. 836—850) lernen wir Teile eines 1878 gemachten Goldfundes kennen. Das Ohrgehänge in der Mitte erinnert an den besprochenen Stirnschmuck,



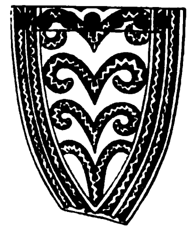
2006 Goldschmuck.

die Nachbaren rechts und links sahen ursprünglich nicht viel anders aus. Sie lehren, wie viel in jener frühen Zeit die Goldarbeiter schon zu leisten vermochten. Überall ist von der Technik des Lötens Gebrauch gemacht, ein Verfahren, das uns in Mykenai nirgends begegnet; sogar das kunstvolle Granulieren verstand man bereits, 18 winzige Goldperlchen sind unten in kleine Löcher eingelötet. Auch von den Ohrringen sind zwei in gleicher Weise geschmückt. Die beiden spiralförmigen Gegenstände auf der Abbildung unten werden wahrscheinlich zum Zusammenhalten der Haarlocken gedient haben. Den mykenischen Goldarbeiten stehen die Nadeln mit ihrer Spiralverzierung näher. Wir wissen, einen wie bemerkenswerten Platz gerade die Spirale in der mykenischen Ornamentik einnahm. Die kleinen Zierate oben, aus spiralförmig gerolltem und zusammengelötetem Golddraht, deren Verwendung noch zweifelhaft ist, haben fast genau entsprechende Gegenstücke in den mykenischen S. 990 Abb. 1197. In einzelnen Fällen sind an Armbändern und Nadeln auch kleine Metalldrahtspiralen reihenweise auf Goldplättchen aufgelötet, so bei Milchhöfer, Anf. d. griech. Kunst S. 18 (nach Schliemann, Ilios N. 834, 874). Und selbst der weitere Fortschritt zur Repoussé-Arbeit (vgl. oben S. 990) ist der zweiten Ansiedelung nicht fremd geblieben, ein Beispiel davon bietet der kleine Gegenstand auf unserer Abbildung oben in der Mitte. Es erhellt daraus, dafs die Goldtechnik, wie es ja für das goldreiche Kleinasien begreiflich ist, schon damals in der Troas im grofsen und ganzen die Höhe der aus den mykenischen Schachtgräbern bekannten Goldarbeiten erreicht hatte. Das erweisen auch die goldenen Gefäfse, nicht zum wenigsten der merkwürdig gestaltete Becher Abb 2007 (nach Schlie-



2007 Goldner Becher.

mann, Ilios N. 772), dessen Feingehalt auf 23 Karat geschätzt wird, bei einem Gewichte von 600 g. Er ist aus einer einzigen Goldplatte getrieben, die beiden hohlen Henkel sind angelötet. Die Technik ist bei allen Gold- und Silbervasen die gleiche, ihre einfachen Formen entsprechen denen der Thongefäfse. Unter allen diesen Dingen ist nichts, was nicht an Ort und Stelle verfertigt sein könnte. Der Import scheint auch noch in jener Zeit wenig lebhaft gewesen zu sein. Die Nephritäxte, sahen wir, weisen auf mittelasiatische Herkunft; das zur Bronzemischung erforderliche Zinn mag aus Kreta oder dem Kaukasus bezogen sein. Aus dem Orient stammen gewifs die seltenen Glasknöpfe und Glaskugeln, die wenigen Gegenstände aus sog. ägyptischem Porzellan und die nicht viel häufigeren aus Elfenbein. Von letzteren bringt Abb. 2008 (nach Schliemann, Ilios S. 473 N. 520) ein ornamentiertes Stück zur Darstellung, dessen einstige Verwendung noch nicht aufgehellt ist; Schliemann



2008 Elfenbein.

vermutet, es rühre von einer siebensaitigen Leier her. Zu nennen sind endlich noch die Idole. Einzelne fanden sich schon in der ältesten Trümmerschicht; hier ist ihre Zahl eine weit gröfsere. Es gibt zwar einige aus Thon, aus Knochen und sogar aus Trachyt, weitaus die meisten aber sind aus Marmorstückchen hergestellt. Abb. 2009 (nach Schliemann, Ilios S. 377 N. 205) zeigt ihre gewöhnliche Form. Das Ding ist von unglaublicher Roheit. Nur der Kopf ist charakterisiert, der Körper eine ungegliederte Masse. Durch eingeritzte Linien sind Haar, Augen, Nase und Stirnbogen und endlich der Halsschmuck gekennzeichnet, in einer Weise, die Schliemann die Deutung auf die »eulenköpfige« Athene



2009 Idol.



2010 Idol.

γλαυκῶπις nahelegte. Die meisten werden jedoch dieser Lieblingsidee des Entdeckers nicht folgen wollen und lieber in dieser Formgebung und ebenso bei den hier zuerst auftretenden »eulenköpfigen« Thongefäfsen eine mifslungene Darstellung des menschlichen Antlitzes erkennen. Ob diese Idole in der Stadt selbst gearbeitet wurden? Es sieht so aus, das Material aber ist jedenfalls von auswärts herbeigeschafft. Genau übereinstimmende Idole haben sich meines Wissens an andern Orten noch nicht nachweisen lassen: die mykenischen sind durchaus verschieden. Ein ausländisches Erzeugnis ist zweifellos das Bleiidol Abb. 2010 (nach Schliemann, Ilios S. 380 N. 226). Das Bild der nackten Göttin mit auffälliger Betonung der Geschlechtszeichen und mit beiden Händen vor der Brust kennen wir aus Mykenai als offenbar phönizischen Import (S. 998 Abb. 1205). Dies Bleiidol ist roher und älter. Die Bedeutung des Hakenkreuzes, eines uralten asiatischen Dekorationselements, ist nicht klar. Es ist das Bild einer asiatischen (babylonischen?) Göttin, das in ältester Zeit weite Verbreitung gefunden hat und aufser auf Cypern besonders oft in alten Gräbern auf den Kykladen ans Licht gekommen ist. Ob den gewöhnlichen troischen Idolen auch solche Figuren als Vorbilder gedient haben? Ob sie ohne äufsere Anregung entstanden sind? Ob sie die gleiche oder eine ähnliche Gottheit vorstellen sollten? Auf solche Fragen müssen wir die Antwort noch schuldig bleiben. Mit den Homerischen Gestalten haben diese Fratzen gewifs nichts zu thun, wennschon es denkbar ist, dafs dieselbe Schutzgottheit, die von den Bewohnern dieser ältesten Ansiedelungen angebetet wurde, später im griechischen Ilion zur Athene umgebildet und als solche verehrt ward.

So läfst sich denn die Kulturstufe dieser zweiten Ansiedler leidlich sicher umgrenzen. Es war ein sefshaftes, Ackerbau und Viehzucht treibendes Volk. Ihre Stadt, deren Gröfse sich nur annähernd bestimmen läfst, war ummauert und von einer festen Burg überragt, die das untere Skamander- und Simoeisthal beherrschte. Das Befestigungssystem, ein trockener Graben, hohe und starke Lehmziegelmauern auf geböschtem Kalksteinunterbau, mit Türmen zum Behuf der Flankierung der Front auf allen Bruchpunkten, und zwei zur Unterstadt führenden Festungsthoren, weist bei all seiner Altertümlichkeit doch schon eine klare Einsicht in die hauptsächlichen Erfordernisse der Festungsanlage auf. Von Hausbauten kennen wir nur die wenigen auf der Burg. Auch hier kann man, wenigstens in einem Falle, feststellen, dafs man bereits zu einer ziemlich künstlichen Anlage und Bauweise vorgeschritten war. Die Mauern, durchgängig aus ungebrannten Luftziegeln mit Kalksteinfundament, sind durch ein eigenartiges Balkengeflecht, die Stirnflächen durch vorgesetzte Holzpfosten verstärkt. Auf eine Verzierung der Häuser weist keine Spur, doch sind verschiedene Versuche gemacht, trockene, dauerhafte und zugleich gut aussehende Fufsböden herzustellen. Säulen gab es anscheinend nicht. Die Bedachung bestand, wie noch jetzt in der Troas, aus einer dicken Lehmschicht über den Deckbalken. — Noch sind Geräte von Stein und Knochen in Gebrauch, doch werden sie mehr und mehr durch solche von Kupfer und Bronze verdrängt, die an Ort und Stelle gegossen wurden. Geräte und Waffen haben noch altertümliche, schwere Formen. Schwerter und Heftnadeln (*fibulae*) sind unbekannt. Bronzehelme und Schilde sind bestenfalls der kostbare Besitz einzelner, jedenfalls nicht in allgemeinem Gebrauch. Verhältnismäfsig hoch steht die vermutlich einheimische Goldarbeit. Mit einer ganz geringfügigen Zahl von Zierformen wird klug gewirtschaftet und durch Anwendung der Lötung und des Granulierens manch hübsches Ergebnis erzielt. Thongefäfse werden in ungeheurer Menge

verfertigt, aber fast noch ausschliefslich mit der Hand, ohne Töpferscheibe. Aus wenigen einfachen Grundformen entwickelt sich, teils nach der Zweckbestimmung der Gefäfse, teils infolge persönlicher Laune oder Liebhaberei des Handwerkers eine stattliche Reihe charakteristischer Einzelformen. Verzierungen urwüchsigster Art werden reliefartig aufgesetzt oder eingeritzt, das Verfahren, Ornamente aufzumalen oder gar den ganzen Grund mit Firnifsfarbe zu überziehen, kennt man noch nicht. An allen Stücken macht sich ein unsicheres Versuchen und Tasten bemerklich, das der Individualität freien Spielraum gewährt. Merkwürdig, dafs in diesem

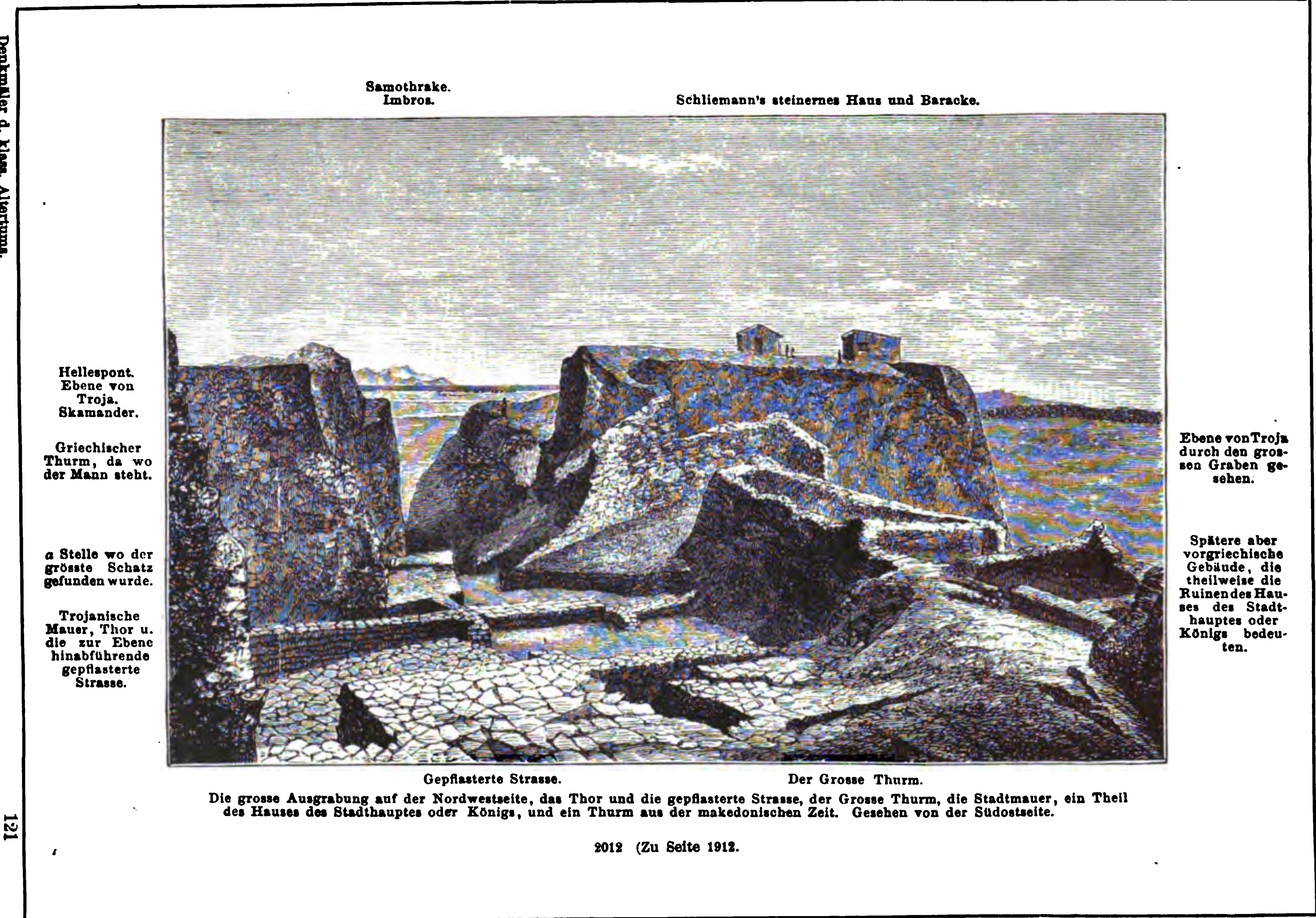


2011 Thonvase.

Volke, welches nach Mafsgabe seiner Bauten und Goldarbeiten die niedrigsten Kulturstufen längst überschritten hatte, doch das religiöse Bewufstsein allem Anschein nach noch wenig entwickelt war. Sehen wir von den »eulenköpfigen« Vasen ab (Abb. 2011 nach Schliemann, Ilios N. 989), von denen es mindestens fraglich ist, ob sie in irgendwelcher Beziehung zur religiösen Anschauung ihrer Verfertiger und Besitzer standen, so bleiben nur die besprochenen rohen Idole übrig, da die vermeintlichen Tempel auf der Burg sich schliefslich als Wohnräume herausgestellt haben. Selbst die an anderen Orten so zahlreichen kleinen Votivfigürchen von Tieren fehlen in dieser Niederlassung noch gänzlich. Dafs endlich die unzähligen »Thonwirtel«, die schmucklos und verziert in dieser und den höheren Schichten gefunden sind, als Votive gedient haben sollten, ist eine haltlose Vermutung.

Die Stadt hat lange bestanden. Das ist durch die verschiedenen Bauperioden untrüglich erwiesen. Auch über ihr Ende sind wir genau unterrichtet. Nicht wann, aber dafs eine furchtbare Katastrophe ihr den Untergang bereitet hat, lehren die sichersten Kennzeichen. Die ganze Burg mit allen ihren Mauern, Thoren und Häusern ist in Flammen aufgegangen, und zwar ist die Vernichtung eine vollständige gewesen. Fast nur die Kalksteinfundamente und einige Teile der Stadtmauer haben dem verheerenden Element Widerstand geleistet. Die Lehmziegel sind besonders da, wo sie mit Holzteilen in Berührung kamen, völlig rotgebrannt und teilweise sogar verglast. Auf Ziegelschutt und Holzasche trifft man überall. Sämtliche Fundgegenstände aus dieser Schicht tragen unverkennbare Spuren der gewaltigen Glut. Das Ende der Stadt ist ein jähes gewesen, ihre Bewohner haben gröfstenteils mit den Untergang gefunden. Auf diesen Schlufs führt der Umstand, dafs so viele Kostbarkeiten aller Art in gröfseren oder kleineren Mengen von Schliemann unter den Trümmern entdeckt sind. Die späteren Ansiedler wufsten nichts von ihrem Vorhandensein.

Wie lange die verwüstete Stätte unbewohnt geblieben ist, scheint unbestimmbar. Der günstige Platz wird schwerlich lange leer gelassen sein. Und gewifs waren es Stammesgenossen, die auf der Burg ihrer Voreltern ihre ärmlichen und kunstlosen Häuser errichteten. Auf diesen engen Raum blieb die neue Ansiedelung beschränkt. Um sich gegen feindlichen Angriff zu sichern, stellte man die Burgmauer notdürftig wieder her, im Nordwesten, wo sie gänzlich zerstört war, baute man sie, freilich viel schlechter, von Grund aus neu auf (*xm* auf Taf. LXXXVI). Das ansehnlichste Haus dieser Zeit ist das der alten (grauen) Umfassungsmauer parallel stehende (blaue) *HS*. In diesem erblickte Schliemann früher das Haus des Königs oder Stadtoberhaupts. In seiner Nähe wurde auch der bedeutendste Goldschatz gehoben. Abb. 2012 (nach Schliemann, Ilios S. 41 N. 10) sei hier beigefügt, weil sie nicht allein die Lage der Bauwerke an dieser Westseite, sondern auch das Höhenverhältnis der Schichten trefflich veranschaulicht. Die beigedruckten Hinweise Schliemanns geben die nötige Erläuterung. Seine Häuser auf der Höhe und die senkrecht abfallenden Erdwände links zeigen, wie weit bis zur zweituntersten Schicht hat hinabgegraben werden müssen. Es ist der Blick auf das Südwestthor *RC* mit seiner gepflasterten Strafse und dem doppelten Verschlufs und sodann auf den nordwestlich daran schliefsenden Mauerzug, wie er sich vom Turm (*O* des Burgplans) dem Beschauer vor etwa zehn Jahren darbot. Die erheblich höherliegenden Mauern rechts gehören den Gebäuden der dritten Ansiedelung an, von der hier die Rede ist. Ihre Bewohner benutzten nach wie vor die alten Eingänge, doch waren die Thorwege durch den Schutt der früheren Thorbauten nun um etwa $1^1/_2$ m erhöht. Dafs Angehörige desselben Volkes nach der Zerstörung der blühenden Stadt auf



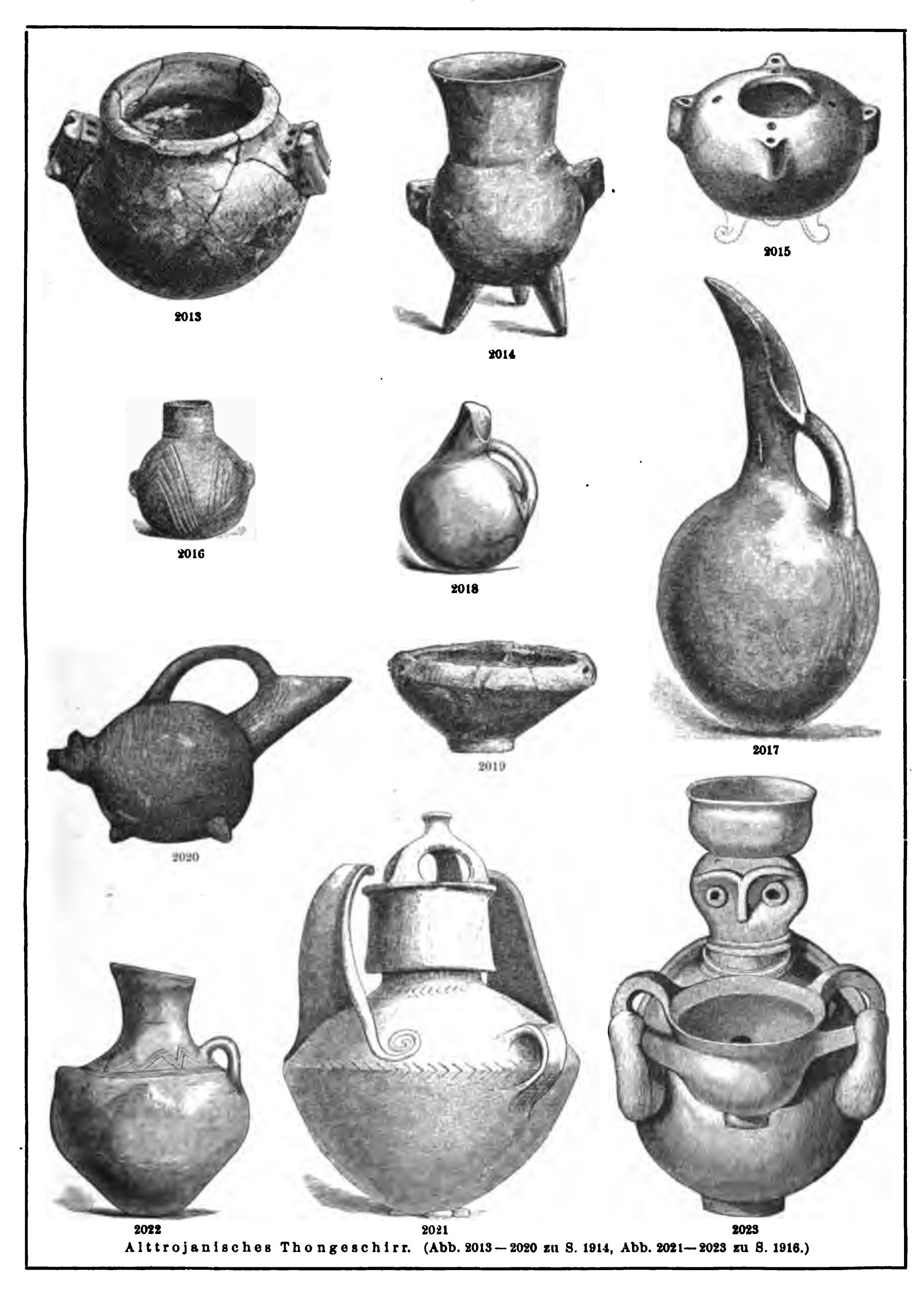
Die grosse Ausgrabung auf der Nordwestseite, das Thor und die gepflasterte Strasse, der Grosse Thurm, die Stadtmauer, ein Theil des Hauses des Stadthauptes oder Königs, und ein Thurm aus der makedonischen Zeit. Gesehen von der Südostseite.

2012 (Zu Seite 1912.

Hissarlik sich niederliefsen, wird durch die völlige Übereinstimmung ihrer Bauweise und ihrer Geräte zur Wahrscheinlichkeit erhoben. Nur glaubt man in allen Dingen eine gröfsere Ärmlichkeit wahrzunehmen, Schmuck und Kostbarkeiten fehlen gänzlich. Auch die Thonware ist gröber und roher, bewegt sich indes durchweg in dem alten Geleise. Nur wenige neue Formen treten auf; für die fortschreitende Entwickelung zeugt fast nur die häufigere Anwendung der Töpferscheibe und der vielfache Ersatz der früheren drei Gefäfsfüfse durch einen abgeplatteten Boden. Auch einige Tierfigürchen aus Thon, Kühe und Hunde, stammen aus dieser Schicht; vielleicht bezeichnet auch das einen Fortschritt.

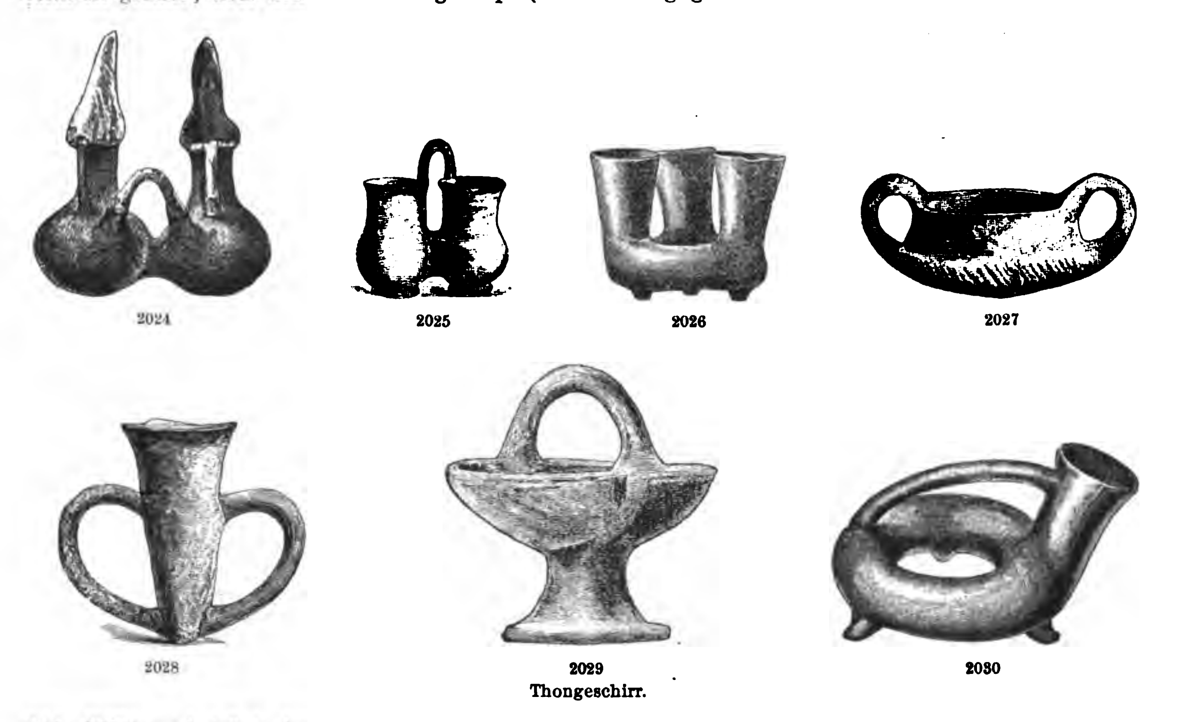
Nicht anders kann unser Urteil über die elenden Trümmer der höheren vierten Schicht lauten; die fünfte und letzte vorgriechische ist insofern verschieden, als sie sich über das alte Burggebiet hinaus erstreckt zu haben scheint. Die Schuttanhäufung hatte allmählich solche Höhe erreicht, dafs die Senkung zwischen der Burghöhe und der südlich anschliefsenden Hochfläche ausgefüllt war, und so baute man über die einstige Umfassungsmauer und über den Burggraben hinweg. Ob diese Niederlassung verteidigungsfähig war, steht dahin; Teile einer stattlichen Mauer, die in diesem Stratum zu Tage getreten sind, könnten Reste ihrer Befestigung sein. Die Bauten und kleineren Funde unterscheiden sich von den früheren nicht wesentlich, sie sind ärmlich wie jene. Gewifs sind auch die Thongefäfse, welche Schliemann einer in Häuserresten nicht vorhandenen »lydischen« Stadt zugewiesen hat und ebensowohl auch vereinzelte Bruchstücke eingeführter Topfware, mykenischen und altrhodischen Stils, kurz vor der Einwanderung griechischer Kolonisten in Gebrauch gewesen. Die »lydischen« Vasen weisen zwar einige Besonderheiten auf, aber meines Erachtens nichts, was nicht durch natürliche Weiterentwickelung genügende Erklärung fände.

Dieser einheitliche und eigenartige Charakter der Thongefäfse in allen vorgriechischen Ansiedelungen auf Hissarlik ist naturgemäfs für die Frage nach ihrem Alter und ihren Bewohnern von schwerwiegendster Bedeutung. Dem Thongerät mufs darum noch eine kurze gesonderte Betrachtung zu teil werden. Von vornherein läfst sich der Satz aufstellen: Von aller Thonware, die im Küstengebiet des östlichen Mittelmeers gefunden ist, darf man nach den bisherigen Erfahrungen die von Hissarlik als die älteste ansehen. Sie ist älter als die »mykenische«; nur in oder unmittelbar unter der obersten Schicht waren auf der Höhe über dem Skamander Bruchstücke mykenischen Stils vorhanden. Nahe stehen ihr ferner die rohen Thongefäfse, die auf Tiryns unter den Resten der urältesten Ansiedelung zu Tage gefördert wurden, nahe sodann Vasen aus den ältesten Gräbern auf den Kykladen, am nächsten endlich solche aus den vorphönikischen Nekropolen auf Cypern. Die Verfertiger standen noch auf einer verhältnismäfsig niederen Kulturstufe. Das bekundet der grobe, schlechtgeschlemmte Thon, das ungenügende Brennen, die Dicke der Thonwände, die durchgängige Herstellung der Gefäfse ohne Töpferscheibe, die meist schwerfällige, oft groteske Formgebung, der Mangel aufgemalten Firnisses und gemalter Ornamente, die an sich seltene und noch systemlose Verzierung, sei es durch eingeritzte gerade und krumme Linien, sei es durch reliefartig aufgelegte Thonstreifen, die plumpen Henkel und an deren Stelle durchlöcherte Ansätze zum Durchziehen einer Schnur. Die bemerkenswertesten Formen sollen die folgenden Abbildungen zur Anschauung bringen. Der Grundformen sind, wie gesagt, nur wenige. Doch wufste man durch geringfügige Änderungen eine grofse Mannigfaltigkeit zu erzielen. Für alle Gefäfse, in denen etwas getragen oder aufbewahrt werden sollte, herrscht die Kugelform vor. Je nach der verschiedenen Bestimmung konnte die obere Öffnung breit (Abb. 2013, nach Ilios N. 23; Abb. 2014, nach Ilios N. 273) oder schmal (Abb. 2015, nach Ilios N. 44; Abb. 2016, nach Ilios N. 165) sein, der Hals entweder fehlen, oder eine gröfsere oder geringere Länge haben. Abb. 2017 bietet (nach Ilios N. 362) den bei den verschiedensten Abweichungen im einzelnen stets festgehaltenen, ungemein beliebten Typus der troischen Schnabelkanne. Eine eigentümliche Abart mit zurückgebogenem Hals zeigt Abb. 2018 (nach Ilios N. 365). Wir sehen, die meisten dieser Gefäfse vermögen nicht selbständig zu stehen. Flache Böden sind, aufser bei tellerartigen Schüsseln (z. B. Abb. 2019, nach Ilios N. 37) überhaupt, besonders aber in den tiefsten Schichten selten; wünschte man die Gefäfse stellen zu können, so fügte man unten drei Füfse an, meist in der Form wie auf Abb. 2014, aber auch gewundene Füfse, wie auf Abb. 2015, waren beliebt. Das wird für alle Kochtöpfe allgemein üblich gewesen sein. Die Kugelform hat dann eine Reihe wunderlicher Bildungen veranlafst; es scheint, als habe sich die Phantasie der Töpfer hauptsächlich in barocken Tiergestaltungen gefallen. Zweifellos liegt z. B. der Vase Abb. 2020 (nach Ilios N. 160) die Absicht zu Grunde, eine dicke Sau nachzubilden. Oft aber ist es unmöglich zu sagen, ob überhaupt, bezw. welches Tier dem Verfertiger vorgeschwebt haben mag. In einem Falle (Ilios N. 340) ist augenscheinlich — und das ist auffällig genug — ein Nilpferd gemeint. — Hier sind auch die »eulenköpfigen« Vasen zu nennen. Abb. 2011 S. 1912 (nach Ilios N. 989) zeigt den gewöhnlichen Typus. Es ist offenbar die misglückte Nachbildung einer weiblichen Gestalt. Wir erkennen Augen, Nase, Stirnbogen und Ohren, am Körper die Brüste und den Nabel. Die beiden aufrechtstehenden



Alttrojanisches Thongeschirr. (Abb. 2013—2020 zu S. 1914, Abb. 2021—2023 zu S. 1916.)

Ansätze bedeuten gewifs die Arme. Oft werden sie zu einem blofsen Ornament wie auf Abb. 2021 (nach Ilios N. 349) und schrumpfen allmählich neben den Henkeln zu einer angesetzten »brillenförmigen« Verzierung zusammen (z. B. Ilios N. 157. 233. 354 u. s. f.). Auch die Brüste bestehen noch lange in der Form warzenförmiger Erhebungen fort, als schon das menschliche Antlitz längst in Wegfall gekommen war (so Abb. 2022 aus der »lydischen Stadt«). Unser Gefäfs (Abb. 2011 S. 1912) hat einen auf Hissarlik sehr häufig wiederkehrenden Deckel. Eine andre Deckelform ist gröfser, über den Vasenhals gestülpt (wie in den auf die verbrannnte Stadt folgenden Niederlassungen gebräuchlich geworden ist. Zuletzt wird dann daraus (in der »lydischen Stadt«) die flachere Form, welche Abb. 2027 (nach Ilios N. 1376) wiedergibt und die hauptsächlich aus italischen Fundorten bekannt ist. Die für Hissarlik charakteristische Becherform ist Abb. 2028 (nach Ilios N. 179) dargestellt, es sind das hohe, unten spitz zulaufende Gefäfse mit zwei grofsen, weit abstehenden Seitenhenkeln. Schliemann hat sie in ungeheurer Menge gefunden. Man scheint der Form schliefslich überdrüssig geworden zu sein und andre Gefäfse be-



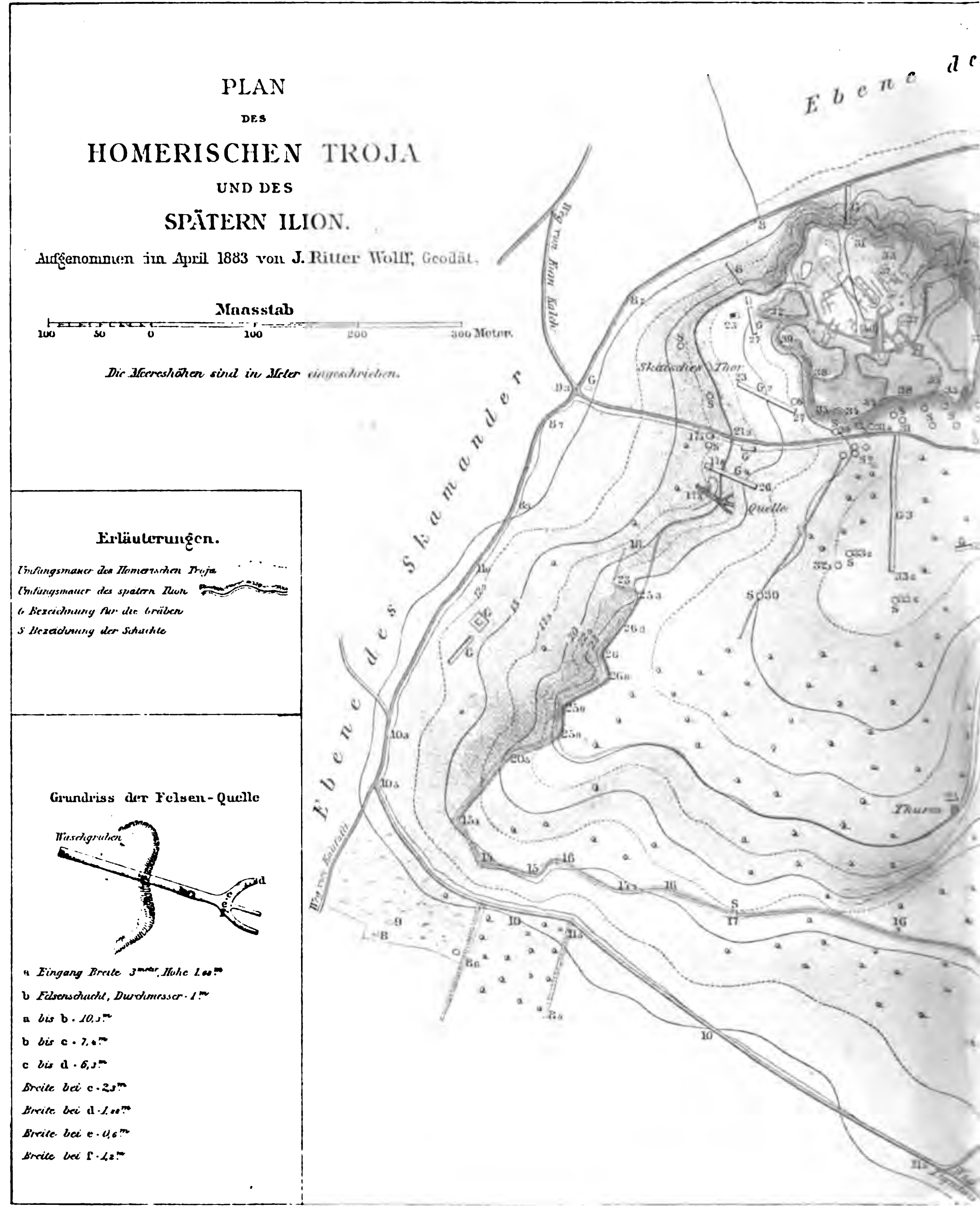
2024 2025 2026 2027

2028 2029 2030

Thongeschirr.

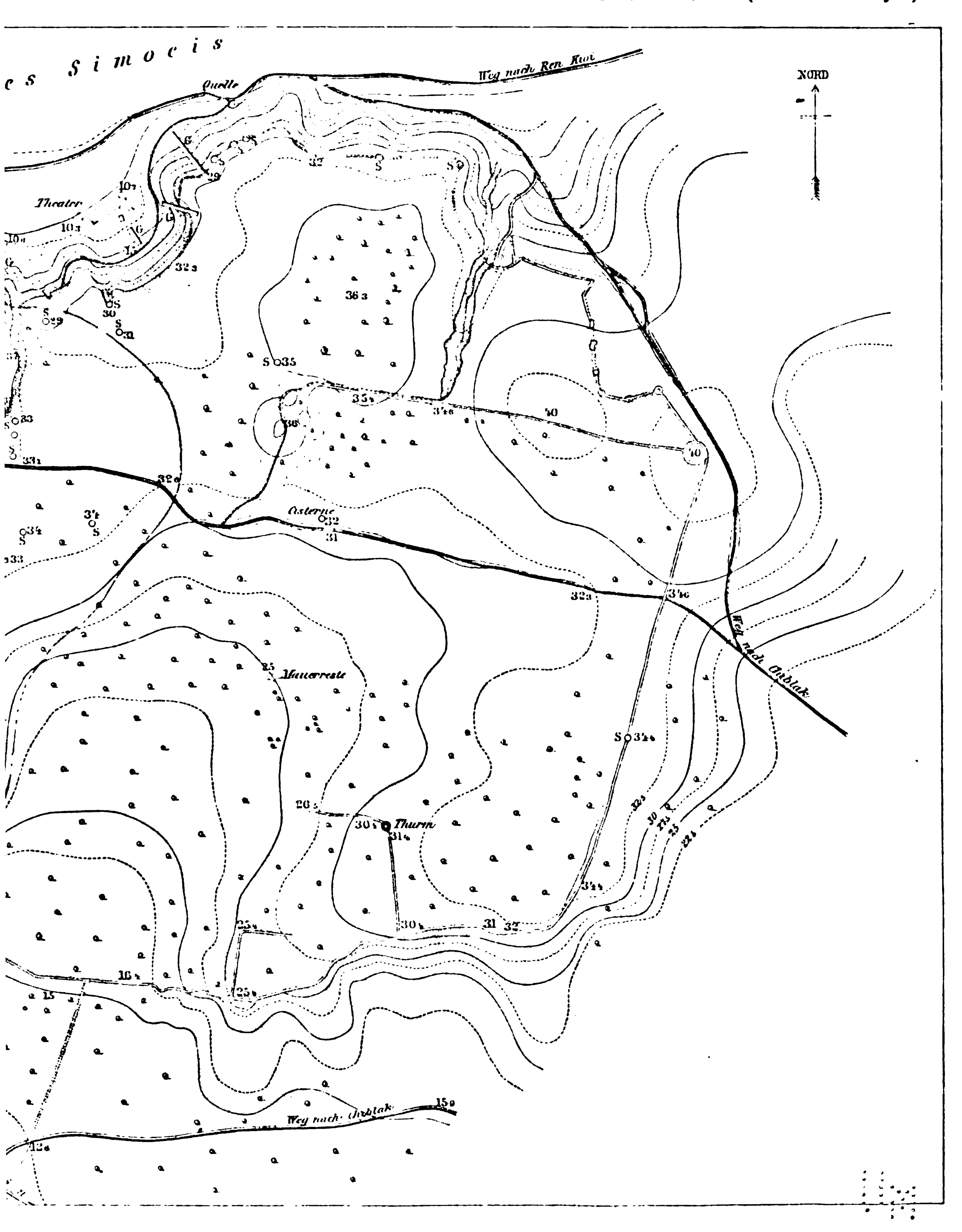
Abb. 2021) und trägt dann oft genug selbst die Gesichtsandeutungen.

Noch eigentümlicher ist das Gefäfs Abb. 2023 (nach Ilios N. 987). Hier ist durch Ausbildung der Arme und durch den Halsschmuck die Absicht einen Menschen darzustellen noch deutlicher zum Ausdruck gekommen. Dabei macht sich zugleich die Liebhaberei geltend, mehrere Gefäfse miteinander zu verbinden. Bald werden mehrere selbständige, auch ungleichartige Gefäfse durch einen gemeinsamen Henkel (Abb. 2024, nach Ilios N. 161; Abb. 2025, nach Ilios N. 1331) oder eine gemeinsame Mündung vereinigt, bald entstehen so unorganische Verbindungen wie Abb. 2026 (nach Ilios N. 1110), mehrere Mündungen an einem einzigen Gefäfskörper. So sind Schnabelkannen (der Form Abb. 2017) mit zwei Hälsen neben oder hintereinander keine Seltenheit. — Das Trinkgefäfs mit Doppelhenkel, das die Gefäfsfigur Abb. 2023 trägt, hat eine Gestalt, welche erst vorzugt zu haben. Etwa Näpfe ähnlich wie Abb. 2027, doch einhenklig und mit tieferem Boden. Aus der tiefsten Schicht stammen Schüsseln wie Abb. 2019, für welche statt der gewöhnlichen senkrechten Durchbohrung, wie Abb 2013, 2015, 2016 und 2014, ein horizontales Bohrloch im Rande bezeichnend ist. Gleicher Zeit scheinen die, übrigens seltenen Gefäfse wie Abb. 2029 (nach Troja N. 7) anzugehören. Hier verdient der hohe hohle Fufs vor allem Beachtung, da er zu den Ausnahmen zählt. Von dem Kruge Abb. 2022 war bereits wegen der warzenartigen Erhöhungen die Rede. Obwohl auch er mit der Hand verfertigt ist, weist er doch durch seine Form und durch seinen flachen Boden schon auf eine spätere Zeit hin. Der Henkel, den der Töpfer hübsch zierlich gestalten wollte, ist freilich arg mifsglückt. Ein anderes bemerkenswertes Gefäfs der letzten vorgriechischen Schicht finden wir auf Abb. 2030 (nach Ilios N. 1392). Durch den hohlen auf drei Füfsen



DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.

KARTE VII. (Zu Artikel »Troja«)



ruhenden Ring, der den eigentlichen Vasenkörper bildet, erinnert es an Abb. 2026. Wie so viele andre für Hissarlik charakteristische Formen kehrt auch diese unter den altkyprischen Funden wieder. Erwähnt sei schliefslich noch die Amphora Abb. 2031 (nach Ilios N. 1049) mit ihren spiralförmig gewundenen Henkeln. Auch auf Abb. 2021 begegnete uns die Spirale; langsam scheint sie sich mehr und mehr auf den Thongefäfsen eingebürgert zu haben. Vasen mit ähnlichen Henkeln sind in den höheren Schichten nicht selten. Aber soweit ich sehe, ist die Spirale immer auf den Vasenkörper aufgesetzt; unter den eingravierten Verzierungen erscheint sie nur einmal (Ilios N. 1015). — Von diesen noch wenige Worte. Aus unsern Abbildungen ergibt sich schon, dafs weitaus der gröfste Teil der auf Hissarlik gefundenen Thonvasen ohne äufsere Verzierung geblieben ist. Die Gefäfse haben »durch eine irgendwie bewerkstelligte chemische Einwirkung auf die Oberfläche während des Brennens« eine glänzend rotbraune oder schwarze Politur erhalten. Besonders gilt das von den älteren; später ist die Färbung vielfach mattschwärzlich, so dafs die Vasen teilweise an die italischen Bucchero-gefäfse gemahnen. Die in diese Oberfläche vor dem Brennen eingeritzten Verzierungen sind überaus einfach, gerade und Zackenlinien wie Abb. 2032 (nach Troja N. 1), 2016 und 2022, bisweilen wird ein Fischgrätenmuster daraus wie Abb. 2021; Wellenlinien sind selten, häufiger mit einem spitzen Instrument eingestofsene oder mit dem Finger eingedrückte Vertierungen. Nur vereinzelt führt das Fischgrätenornament zu einer zweigähnlichen Gestaltung. Sonst fehlen Motive aus der Pflanzenwelt und ebenso aus dem Tierreiche durchaus. Nur auf den sog. Wirteln aus Thon kommen auch roh eingeritzte Tierfiguren vor. Hierher mag man denn auch die merkwürdige Gefäfsscherbe Abb. 2032 mit ihren beiden Augen ziehen, die nicht ganz allein steht.


2031 Töpfchen.


2032 Thongefäfsscherbe.

Manchmal besteht die Verzierung aus sinnlosen Kritzeleien. Das ist vornehmlich bei den »Thonwirteln« der Fall. Einige derselben mögen irgendwelchen Schriftzeichen gleichen, aber wer die ganze Reihe auf Schliemanns Tafeln überblickt, wird sich nur schwer entschliefsen, wirkliche Buchstaben in ihnen zu suchen. Dafs das z. B. auch von Abb. 2033 (n. Ilios S. 769 N. 1524) gilt, ist selbst nach Prof. Sayces scharfsinnigen Erörterungen meine feste Überzeugung.


2033 Spinnwirtel.

Damit sind wir denn an das Ende unserer Prüfung des durch Schliemann neugewonnenen Fundmaterials gelangt. Es erübrigt noch die schwierige Aufgabe, aus dem vorliegenden Rohstoff brauchbare Bausteine zu gewinnen, um die Lösung der dunklen Fragen nach dem Alter der Ansiedelungen auf Hissarlik, nach der Stammesangehörigkeit ihrer Bewohner, nach ihrem Verhältnis zu den Homerischen Gesängen, nach der Berechtigung, die verbrannte Stadt als das Homerische Troja zu bezeichnen u. dgl. m. wenigstens vorzubereiten.

Noch gehen die Ansichten selbst der urteilsfähigsten und unbefangen prüfenden Forscher weit auseinander. Adler und Dörpfeld, die Architekten, betonen die Gleichartigkeit der Anlage und des technischen Verfahrens bei den Bauten der zerstörten Stadt und denen auf den Burgen Mykenai und Tiryns. Das sei ein sicheres Zeugnis der Stammesverwandtschaft. Sayce hebt hervor, dafs allein auf dem Chersones, auf der europäischen Küste des Hellespont, in dem sog. Grabhügel des Protesilaos Gegenstände gefunden seien, die mit den troischen übereinstimmten. Er schliefst daraus, offenbar zu kühn, dafs die ältesten Niederlassungen auf Hissarlik von thrakischen Ansiedlern herrühren müfsten. Überzeugend weist hingegen Dümmler eine in der That überraschende Verwandtschaft der troischen Altertümer mit denen nach, welche in letzter Zeit in einer grofsen Zahl der ältesten und sicher vorphönikischen Grabstätten auf Cypern entdeckt sind. Er glaubt daraus den Schlufs ziehen zu dürfen, dafs Hissarlik und Cypern einst von Leuten gleichen Stammes bewohnt worden seien, einer semitischen Bevölkerung, welche sich wahrscheinlich über ganz Kleinasien ausgebreitet habe.

Ob Dümmler das Richtige getroffen hat, wird erst die Zukunft entscheiden, wenn sich über die Bewohner Kleinasiens in ältester Zeit noch helleres Licht verbreitet haben wird. Das aber haben Dümmlers Untersuchungen unbedingt aufser Zweifel

gestellt, dafs diese älteste kyprische und somit auch die troische Kultur von Phönizien aus noch nicht beeinflufst worden ist. Damit haben wir zugleich für ihr Alter einen wichtigen Fingerzeig gewonnen. Die troischen Funde müssen älter sein als die von Mykenai und Tiryns, wo der phönikische Einflufs bestimmt nachweisbar ist. Dazu stimmt, was schon oben erwähnt ward, dafs frühestens in der letzten vorgriechischen Ansiedelung auf Hissarlik »mykenische« Vasen in Gebrauch waren. Dazu, dafs der Mauer- und Hausbau der verbrannten Stadt und ebenso die Schmucksachen durchweg ein älteres Gepräge tragen, dazu ferner, dafs die ärmlichen Funde aus jenen uralten ersten Wohnstätten auf Tiryns (oben S. 1816), welche dem Baue des Herrscherhauses weit vorausliegen müssen, in vielen Einzelheiten denen der unteren Schichten von Hissarlik gleichen. Hinzu kommt, dafs auch auf den Kykladen nur die ältesten Grabstätten verwandte Gegenstände bergen. Es ist ja wohl möglich und sogar wahrscheinlich, dafs die Kulturentwickelung in der Troas durch die gewaltsame Vernichtung der blühenden Stadt und den Zusammenbruch ihrer Macht einen empfindlichen Stofs erhielt und Jahrhunderte lang keinen merkenswerten Fortschritt erfuhr, während auf dem griechischen Festlande — man braucht nur an die Schacht- und Kuppelgräber zu denken (vgl. S. 986 f. 994 f.) — unter günstigeren Verhältnissen unzweifelhaft sehr rasch Stufe um Stufe erstiegen ward. Aber wenn diese Erwägung uns auch zur Vorsicht mahnt, dafs wir nicht etwa der Gesamtheit der vorgriechischen Funde auf Hissarlik ein überaus hohes Alter zuschreiben, so liegt doch die mafsgebende Kultur der verbrannten Stadt unverkennbar der Glanzzeit von Mykenai weit voraus. Wann die letztere anzusetzen ist, darüber ist noch immer keine Einigung erzielt. Während die Mehrzahl das letzte Viertel oder wenigstens die letzte Hälfte des 2. Jahrtaus. v. Chr. namhaft machte, bringen andre beachtenswerte Gründe vor, die, wenn sie nicht entkräftet werden können, zu einer früheren Ansetzung zwingen würden. Bevor nicht in dieser Frage eine sichere Entscheidung gefunden ist, wird auch das Alter der verbrannten Stadt noch unbestimmbar bleiben. Meiner Überzeugung nach sind wir nicht genötigt, auf ungemessene Fernen, etwa in das 3. Jahrtausend, zurückzugreifen; aber beweisen läfst sich das mit dem bisher bekannten Material noch nicht. — Was nun das Verhältnis der zerstörten Stadt — denn nur diese kann hier in Betracht kommen — zu dem Homerischen Troja anbelangt, so ist zunächst zu betonen, dafs durch Schliemanns Ausgrabungen das einstige Vorhandensein einer mächtigen, reichen und festen Stadt an einem Orte erwiesen ist, welcher in den allgemeinen Voraussetzungen den Homerischen Angaben entspricht, sodann, dafs diese Stadt einer plötzlichen gewaltsamen Vernichtung durch eine furchtbare Feuersbrunst zum Opfer gefallen ist, und endlich, dafs von keinem anderen Platze der Troas auch nur entfernt Ähnliches behauptet werden kann. Daraus ergibt sich, dafs sehr wohl die sagenhafte Erinnerung an den thatsächlichen Untergang dieser Stadt auf Hissarlik in der Ilias nachklingen kann, ebenso wie der Ruhm und die Macht des mykenischen Herrschergeschlechts, ohne dafs an einen Heereszug desselben gedacht zu werden braucht und ohne dafs die Blütezeit von Mykenai mit der von Troja hätte übereinstimmen müssen. Es bedarf nur einer Erinnerung an die Anachronismen und die willkürlichen Verschiebungen in unserer eigenen Heldensage. — Das alles ist möglich, mehr darf und kann niemand behaupten. Ob die Hissarlikhöhe wirklich je den Namen Troja führte, ob etwa der Name an dem Orte in der Überlieferung haften blieb und von den späteren griechischen Ansiedlern festgehalten wurde, das sind für uns unentscheidbare Fragen, ebenso wie sie es für die Gelehrten des Altertums waren.

Die Stadt, die allein darauf Anspruch erheben kann, möglicherweise in dem angegebenen Sinne das Homerische Troja gewesen zu sein, die hat Schliemann zweifellos auf Hissarlik entdeckt, und damit das nach seiner Aussage am heifsesten ersehnte Ziel seines Lebens glücklich erreicht. Für uns sind wichtiger die ungeahnten reichen Aufschlüsse und die vielseitige fruchtbare Anregung, die wir seinen Forschungen verdanken. Es wird noch lange dauern, bis der von ihm gewonnene ungeheure Stoff als genügend verarbeitet oder gar erschöpft gelten kann.

Litteratur: Schliemann, Ilios. Stadt und Land der Trojaner. Leipzig 1881. — Schliemann, Troja. Ergebnisse meiner neuesten Ausgrabungen. Leipzig 1884. In beiden Werken ist die ältere Litteratur vollständig verzeichnet. — Schliemann, Tiryns. Leipzig 1886, für Troja wichtig durch Dörpfelds baugeschichtliche Erörterungen S. 253 ff. und Adlers Vorrede. — Dümmler, Athen. Mittl. XI (1886) 15 ff. 210 ff. [v. R]

Truhen. Obgleich der antike Hausrat nicht so reich an Schränken und Laden ist, als der moderne, bei welchem Kleidungsstücke, Bett-, Leib- und Tischwäsche u. a. m. eine beträchtliche Anzahl derartiger Kästen verlangt, so gehörten doch Truhen, vornehmlich zur Aufbewahrung der zusammengelegten Kleidungsstücke, Teppiche, Decken etc., notwendig dazu und sind daher bereits im Homerischen Haushalte (als χηλοί, φωραμοί) zu finden. Gröfsere Kasten (κιβωτοί, λάρνακες) begegnen uns auf Vasenbildern öfters; so dient die auf vier Füfsen stehende, grofse Lade, welche neben den ein Kleidungsstück zusammenlegenden Frauen des Vasenbildes Abb. 2034 (nach

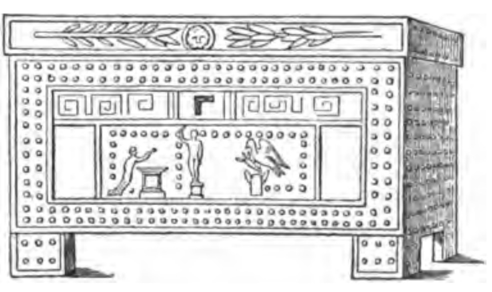
Gerhard, Auserl. Vasenb. IV, 301) steht, jedenfalls zur Aufbewahrung von Kleidern (ähnlich Abb. 448 u. 919), während die kleinere in Abb. 2035 (nach Millingen, Vases pl. 25), aus welcher die Frau einen Gegenstand zu entnehmen im Begriff steht, eher Kästchens häufig dem Äufsern des Tempels nachgeahmt ist. Auch Kästchen mit Henkeln zum Tragen kommen vor. — Zum römischen Haushalt gehören ebenfalls solche Kasten oder Truhen (*arcae, capsae*); erhalten haben sich namentlich in Pompeji noch



2034 Zusammenlegen von Kleidern. (Zu Seite 1918.)



2035 Kasten.



2036 Eisenbeschlagene Geldkiste.

Schmucksachen oder sonstiges Gerät enthalten mag (ähnlich Abb. 732). Solche kleinere tragbare Kästchen sind auf Vasengemälden und Grabreliefs häufig in der Hand von Frauen zu finden; sie haben bald ähnliche Form, wie die grofsen, indem sie mit vier Füfsen und flachem Deckel versehen sind, bald haben sie Tempelform, indem der Deckel giebelförmig sich zuspitzt und auch die dekorative Ausstattung des vielfach gröfsere, mit bronzenen oder eisernen Zieraten beschlagene Kästen, welche man in der Regel als Geldkasten betrachtet; ein Beispiel davon gibt Abb. 2036 (nach Daremberg-Saglio I, 363 Fig. 459). Vgl. Overbeck, Pompeji[4] S. 425. — Schränke nach Art der unsrigen, mit seitwärts sich öffnenden Thüren und inwendig in einzelne Fächer geteilt (*armaria*) finden sich namentlich auf Darstellungen von Hand-

werkern, zur Aufbewahrung von Waren (s. Art. »Schuster«), auch für Bücher (vgl. Abb. 332); dergleichen mag es wohl auch in Griechenland gegeben haben, indessen sind entsprechende Darstellungen bisher nicht bekannt geworden. — Der Verschlufs dieser Möbel wurde teils durch Umschnürung und



2037 Die Glücksgöttin. (Zu Seite 1921.)

Versiegelung, teils durch wirkliche Schlösser hergestellt; die Scharniere, in denen sich die Thüren bewegten, stellte man, wie pompejanische Funde darthun, vielfach aus Knochenröhren her. [Bl]

Tyche. Bei Homer beherrscht Moira, das ernste Geschick, die menschlichen Dinge. Die Glücksgöttin tritt erst später beiläufig als eine der Nereiden auf (Hes. Theog. 360; Hymn. Cer. 420), also nur eine Glücksgöttin des Meeres, die »glückliche Fahrt«. Aber Alkman kannte sie schon als Göttin und schätzte ihren steigenden Einflufs, als er die Tyche des Staates eine Tochter des Prometheus (des Verstandes) und Schwester der Eunomia und der Peitho (d. h. hier der guten Verfassung und der milden Lenkung durch Überredung) nannte (Frg. 45 Schneidew.). Bei Pindar ist sie dann die »heilbringende Tochter Zeus des Befreiers« (Ol. 12, 1) Sophokles schrieb einen Hymnus auf sie. Das erste bedeutende Tempelbild hatte sie in Smyrna, der reichen Handelsstadt, verfertigt von Bupalos, den man Ol. 60 setzt. Er bildete sie als Stadtgöttin mit dem Polos auf dem Haupte und dem Horne der Amaltheia in der Hand, um ihr Wirken anzudeuten (Paus. 4, 30, 4); also ähnlich wie später die römische Fortuna, s. Art. Der Polos bedeutet nach Welcker das Allumfassende, Allgemeine, das Horn der Amaltheia dasselbe was Plutos (der Reichtum) als Kind auf ihrem Arm in späteren Bildwerken. Auf älteren Münzen und auf Vasenbildern kommt Tyche nicht vor; doch hatte sie an vielen Orten Tempel (in Syrakus wurde ein Stadtviertel darnach Tycha benannt) mit Bildern bedeutender Künstler; so in Megara von Praxiteles, Paus. I, 43, 6. In Theben stand sie mit Plutos auf dem Arme, Paus. XI,16, 1; mehrfach war sie kolossal gebildet. Über eine in Nachbildungen uns erhaltene Statue aus der Diadochenzeit, die Tyche von Antiochia, s. Art. »Eutychides« mit Abb. 560. Zahlreiche Städte haben diesen Typus nachgeahmt, wie man aus Münzen sieht. Tyche ist hier sitzend dargestellt in Übereinstimmung mit einem Gemälde des Apelles, der zur Begründung spöttisch bemerkte, dafs das Glück doch nicht feststehe; Brunn, Künstlergesch. II, 206. Hiernach mufs die Göttin früher der Regel nach stehend gebildet sein. In einer Untersuchung über die dieser Tyche regelmäfsig gegebenen Mauerkrone gelangt Furtwängler (zu Sammlung Sabouroff Taf. 25) zu dem Resultat, dafs sie orientalischen Ursprungs ist und die dargestellte Göttin eigentlich die stadtbeschützende Astarte sein soll, welche den Griechen zur Aphrodite ward, die aber bei den Städtegründungen der Diadochenzeit sich zurückverwandelnd und der abstrakten Tyche gleichgestellt in eine blofse Personifikation der befestigten Stadt selbst zusammenschrumpft. Erst dann wird auch der hohe turmartige Kopfaufsatz, welcher in älterer Zeit bei den Griechen verschiedenen Göttinnen zukommt, wie Hera und Demeter, zur wirklichen Mauerkrone, die als Symbol dient. Ein Marmorkopf Praxitelischer Epoche aus Kreta, das älteste und schönste Beispiel (Sammlung Sabouroff Taf. 25) zeigt noch durchaus aphroditenähnliche Züge; die Mauerkrone behauptet noch den Charakter eines blofsen Zierrates. Dagegen haben wir in den zahlreichen stehenden (selten sitzenden) Statuen der Römerzeit, welche auch der Mauerkrone entbehren,

nichts als das Bild der römischen Fortuna (s. Art.) zu erblicken, die dann in rein dekorativer Ausstattung erscheint und kein Götterbild mehr, sondern nur noch eine Allegorie ist. Über eine in Ostia gefundene Statue im Vatican, Abb. 2037 nach Photographie, die als typisch gelten kann, sagt Braun, Ruinen S. 243: ›Das Denkmal zeichnet sich weniger durch Ideen- und Kunstgehalt als durch treffliche Erhaltung und eine äufsere Eleganz aus, die zumeist aus der geschickten Anordnung der Gewandmassen und der stark gehäuften Attribute erwächst. Wir erhalten durch ihren Anblick einen Begriff von der leeren Pracht, welche in den Kaiserzeiten nicht blofs in den architektonischen Verzierungen, sondern auch in dem Figurenschmuck der Prunkgemächer überhand nahm. Erträglich wird dieselbe durch das Stilhafte der Behandlung, welches bis in die spätesten Zeiten herab seine Rechte behauptet. Von Seelen- oder Charakterausdruck kann dagegen nicht die Rede sein. Die Gestalt ist eben nichts anderes als der formelle Träger jener den Alten geläufigen Symbole, die durch scharf hervorgehobene Gegensätze die Weltherrschaft des als Glück personifizierten Geschicks tief kennzeichnet. Während das Füllhorn, welches sie in der Linken hält, nur Gaben des Reichtums spenden zu wollen scheint, ragen unter denselben mächtige Keile hervor, die dem bekannten Attribut der Nägel entsprechen. Dagegen stützt sie das eine feste Richtung verheifsende Steuerruder auf eine Kugel, deren allseitiges Rollen den ewigen Wechsel des Weltlaufs mahnend verkündet‹.



2038 Spartaner.

Weiteres unter ›Agathodaimon‹ und über die römischen Attribute unter ›Fortuna‹. [Bm]

Tyrtaios ist der kiegerische Sänger der Spartaner. Der Karneol, den wir in Abb. 2038 nach Visconti Iconogr. gr. pl. 3, 1 geben, zeigt einen nackten jugendlichen Krieger von gedrungener Statur, welcher aufwärts schauend mit der Rechten die Lanze aufstützt, an der Linken den länglicht runden, halbmannshohen Schild hängen hat; ein grober Mantel ist auf die Arme herabgesunken. Das lange Haar entspricht der spartanischen Sitte. Die Buchstabenform der Inschrift stimmt mit den unteritalischen Funden; auch mit dem Skarabäus Abb. 1839. Wenn nun gleich an ein ikonisches Bild des Tyrtaios nicht wohl zu denken ist, so haben wir doch sicher einen jungen Spartaner alten Schlages in der Darstellung zu erkennen. [Bm]





U

Uhren. Die Vorrichtungen, deren sich die Alten zur Messung der Zeit bedienten, kann man nur in übertragenem Sinne als Uhr bezeichnen; dazu, die Zeit durch ein regelmäfsig schwingendes Pendel, dessen Bewegung von einer genau berechneten Kraft reguliert wird, messen zu lassen, kam man im Altertum nie. Abgesehen von der Messung der Zeit durch Beobachtung der Sonne und der Gestirne hat man im ganzen Altertum nur zwei Hilfsmittel zur Erkenntnis der Zeit gehabt: die Veränderung des Schattens je nach dem verschiedenen Stande der Sonne, und den bestimmt geregelten Abflufs einer aus einem Gefäfse in ein zweites langsam abfliefsenden Wassermenge. Es gab also im wesentlichen nur Sonnen- und Wasseruhren, aber innerhalb dieser beiden Arten freilich sehr verschiedene Konstruktionen; denn es kam ganz darauf an, ob man vermittelst des Schattens oder des Wassers nur einen beliebigen Zeitabschnitt bestimmen oder messen, oder ob man Tag und Nacht damit in bestimmte Abschnitte resp. Stunden zerlegen wollte. Die Wasseruhr der griechischen Redner (κλέψυδρα), durch welche dem Sprecher eine bestimmte Zeit für seinen Vortrag zugewiesen wurde, gehört der ersteren Art an; sie war nichts weiter, als ein gröfseres, auf einem Dreifufs ruhendes Gefäfs, aus welchem durch eine enge Öffnung Wasser in ein zweites, darunterstehendes Gefäfs abflofs. In der Regel waren die betreffenden Gefäfse wohl aus Thon; doch hat es seit der Vervollkommnung der Glastechnik auch gläserne Wasseruhren gegeben. Bei dieser Art ist also nur von relativer Zeitmessung, nicht von absoluter, die Rede. Die Erfindung solcher Wasseruhren, welche eine bestimmte Zeiteinteilung nach regelmäfsigen Abschnitten angeben, fällt erst in die alexandrinische Epoche; denn die Notiz, dafs Plato bereits der Erfinder einer solchen Uhr gewesen sei, hat wenig Glaubwürdigkeit (s. Bilfinger, die Zeitmesser der antiken Völker, Stuttgart 1886, S. 9 f.). Was hierbei erschwerend wirkte, war, dafs die Alten im bürgerlichen Leben nicht einen das ganze Jahr hindurch gleichbleibenden Tag von 24 gleichlangen Stunden kannten, sondern dafs sie Tag und Nacht für sich in je zwölf Stunden zerlegten, welche je nach Länge oder Kürze von Tag und Nacht länger oder kürzer waren. Um daher an einer und derselben Wasseruhr die das ganze Jahr hindurch in ihrer Dauer wechselnden Stunden messen zu können, brachte man an der Aufsenseite des Glasgefäfses, welches das abfliefsende Wasser aufnahm, Skalen an, welche den Längen der Tages- resp. Nachtstunden an den vier Hauptabschnitten des Jahres, den beiden Äquinoktien und den beiden Solstitien, entsprachen, und verband die Stundenpunkte dieser Skalen untereinander durch Linien, die also um das Glasgefäfs herumgingen. Dadurch erhielt man freilich nur für jene vier Zeitpunkte des Jahres eine ganz genaue

Stundenmessung, während man sich in den dazwischen liegenden Monaten mit einer ungefähren Messung, die aber durch Zwischenskalen noch genauer fixiert werden konnte, begnügte.

Auch bei den Schattenmessern hat man zwischen solchen zu unterscheiden, welche nur einen relativen Zeitpunkt bestimmen, und denjenigen, durch welche eine bestimmte Einteilung des Tages ermöglicht wurde. Bei jenen, nach welchen man in früherer Zeit namentlich die Efszeit regelte, genügte es, die je nach der Jahreszeit wechselnde Schattenlänge eines bestimmten Zeigers ungefähr zu kennen; es ist möglich, dafs man als Mafs hierfür sogar die Schattenlänge des eigenen Körpers benutzte (vgl. über diese von alten Erklärern gegebene und neuer-



2039 Sonnenuhr.

dings vielfach angefochtene Deutung einiger alter Belegstellen Bilfinger a. a. O. S. 10 ff.). Die zur Stundeneinteilung eingerichteten Sonnenuhren hatte man in drei Arten: 1. solche, welche für den bestimmten Ort, an welchem sie aufgestellt waren, eingerichtet waren und nur an diesem festen Standpunkte richtig zeigten; 2. solche, welche transportiert und an verschiedenen Orten gebraucht werden konnten; und 3. solche, welche wesentlich mathematischen Zwecken dienten und nicht die wechselnden Tagesstunden, sondern die gleichmäfsigen Äquinoktial- oder Nychthemerinstunden zeigten. Die uns erhaltenen Sonnenuhren gehören alle der ersten Art an; von ihrer Konstruktion gibt die Sonnenuhr aus den gröfseren Bädern von Pompeji, Abb. 2039 (nach Bull. Napol. N. S. III, 9, 3), eine Vorstellung. Zur Erklärung sei bemerkt, dafs die in die horizontale obere Fläche des Steins eingemeifselte Höhlung das Abbild der Himmelskugel vorstellt und die Wanderung des Schattens des oberhalb angebrachten Stiftes der Wanderung der Sonne am Himmel, nur in entgegengesetzter Richtung, entspricht. Von den drei Kurven bezeichnet die oberste und kürzeste das Wintersolstitium, die mittelste die beiden Äquinoktien, die unterste und längste das Sommersolstitium; die die Kurven kreuzenden elf Linien bedeuten die Stunden; die Linien für Sonnenaufgang und -Untergang fallen mit den beiden Rändern der Höhlung zusammen. Mit der horizontalen Fläche des Steins bilden die genannten Kurven für den Äquator und die beiden Wendekreise denselben Winkel, welchen diese Kreise am Himmel mit dem Horizonte des betreffenden Ortes bilden. Genaueres hierüber s. bei Bilfinger a. a. O. und Marquardt, Röm. Privatleben [2], S. 789 ff. [Bl]

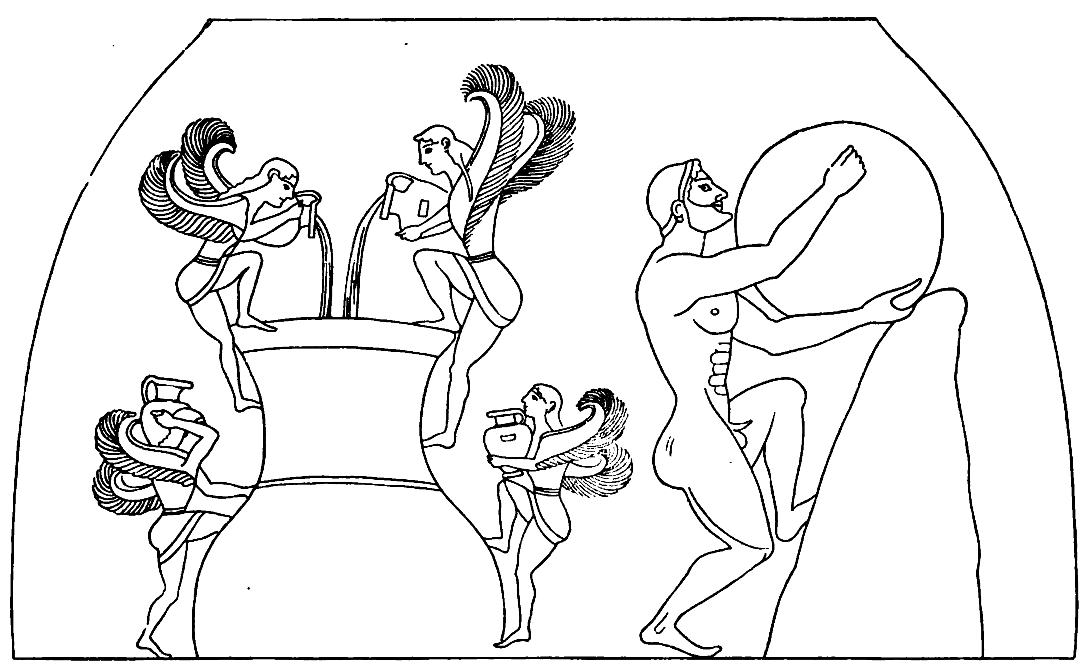
Unterricht s. Schulen.

Unterwelt. Die homerischen Vorstellungen von der Unterwelt zeigen sich überall und zumeist im elften Buche der Odyssee so unsicher, schwankend und nebelhaft, dafs ihre malerische Fixierung fast unmöglich erscheint. Dennoch sind der einzelnen Elemente genug dazu vorhanden: die Eingangspforte (πύλαι), der weite Palast (δόμοι ἠχήεντες), der Hain (ἄλσος) aus Weiden und Pappeln, die Asphodeloswiese; und das ganze bevölkert allerdings mit einem Gewimmel von Schattenseelen, aus welchem aber schon die einzelnen Bilder der grofsen Helden und der grofsen Verbrecher mit beinahe plastischer Schärfe hervortreten. An anderen Stellen ist das Bild düsterer, namentlich im letzten Buche der Odyssee; ein wahrer Lichtglanz dagegen verklärt die schönen Verse vom Elysion, wo Rhadamanthys herrscht und die Helden im ewigen Frühling herbergt (δ 561). Dieser Gott der Unterwelt ist allerdings greifbar (Ra Amenthes) aus Ägypten entlehnt, wie ja auch der Ort jener Weissagung andeutet.

In der Verbildlichung begann man bei den Griechen wohl zuerst mit den kleinen umherschwirrenden Flügelgestalten, als welche man sich die Seelen der Verstorbenen dachte (τετριγυῖαι Homer ω 12); wir finden sie bei den Darstellungen von Patroklos' Grabmal (s. Abb. 789 S. 736) und dann bei dem Fasse der Danaiden (s. unten Abb. 2040); und um ein Grabmal flatternd auf einer jüngeren attischen Vase Mon. Inst. VIII, 5, 1 h; vgl. Art. ›Psyche‹ S. 1424. Es folgen die Bilder von den Strafen berühmter Verbrecher, vor allem des Sisyphos und des Ixion, während des Herakles Heraufholung des Kerberos auf älteren Vasen noch keine besonderen Motive des Lokales bietet.

Auf einer schwarzfigurigen archaischen Vase in München (N. 153), hier Abb. 2040, nach Inghirami vasi fitt. II, 135, sehen wir rechts Sisyphos, bärtig und nackt, wie er den mit beiden Händen gefafsten runden weifsen Stein mit Anstrengung auf die Spitze eines Felsen zu heben sucht, gegen den er seinen linken Fufs stemmt. Hinter ihm ragt ein grofses Thonfafs mit dem Halse und halben Bauche

aus dem Boden hervor. Vier kleine geflügelte Figuren in kurzem Chiton, jede mit einer gehenkelten Hydria, steigen daran hinauf; die beiden obersten giefsen ihre Gefäfse aus. Diese naive Darstellung der Danaiden (die auch später in der Litteratur erscheinen, s. Kiefsling zu Horaz' Od. III, 11 Einl.) kommt sonst nicht vor; dagegen ist das Bild des Sisyphos genau so noch auf einer anderen Münchener Vase (N. 728) (Wieseler II, 861) zwischen Hades und der ährentragenden Persephone zu finden. — In später gewöhnlicher Weise als wasserschöpfende Jungfrauen finden sich die Danaiden aufser auf den unten zu σχοινίον, παρέστηκε δὲ θήλεια ὄνος ἀπεσθίουσα τὸ πεπλεγμένον ἀεὶ τοῦ σχοινίου). Ferner Nikophanes: *piger, qui appellatur Ocnos, spartum torquens quod asellus adrodit* Plin. 35. 137; s. Brunn, Künstlergesch. II, 155. Vgl. auch die Stellen bei Jahn, Arch. Beitr. 125, 10). Wie passend beide Gegenstände hier auf einer Brunnenmündung vereinigt sind, bedarf keiner Erläuterung. Parodierend stellt sie auch ein kleines Vasenbild zusammen, Arch. Ztg. 1870 Taf. 31, 22. Neben Orpheus und Eurydike auf einem Grabgemälde in Ostia Mon. Inst. VIII, 28; auf einem anderen im Columbarium der Villa Pamfili



2040. Danaiden und Sisyphos. (Zu Seite 1923.)

besprechenden grofsen Darstellungen auch z. B. Musée Blacas Taf. 9, Petersburger Vas. N. 424. 426; vgl. Jahn, Sächs. Ber. 1859 S. 5 ff. Auf einer römischen Brunnenmündung (im Vatican, abgeb. Mus. Pio-Clem. IV, 36) sitzt links Hermes auf einem Felsen und fünf Danaiden leeren ihre Urnen in ein grofses Fafs; damit verbunden ist die hier in Abb. 2041 auf S. 1925 wiedergegebene Darstellung des Oknos nach einem beliebten alten Volksmärchen. Oknos (d. h. Zögerung, Schüchternheit = der Säumige) wurde ein Greis genannt, der ein Seil drehte, das ein neben ihm stehender Esel frafs, so dafs er mit seiner Arbeit nie fertig wurde. Man erzählte, er sei ein fleifsiger und betriebsamer Mann gewesen, dessen faule und genufssüchtige Frau aber alles durchgebracht habe, so dafs er nie vorwärts kam. Seine Figur war sprichwörtlich; auch Polygnot nahm sie in sein Gemälde der Unterwelt auf (Paus. X, 39, 2. πλέκων (davon Kopien im Münchener Antiquarium), s. Jahn in Abhandl. Bayer. Akad. 1857 S. 245.

Die drei Büfser, Sisyphos keuchend, Ixion ans Rad gebunden, unter dem Felsen Tantalos die Wasserwelle schöpfend, sind in mehr andeutender Darstellung vereinigt auf der Seite eines Sarkophags, Millin G. M. 156, 560. Über Ixion s. Art. oben S. 766 mit Abb. 821.

Das erste eigentliche Gemälde der Unterwelt, und zwar in grofsartigster Ausdehnung, entwarf Polygnotos in der Lesche der Knidier zu Delphi (vgl. oben S. 857 f.). Nach der zwar weitläufigen und anscheinend genauen, aber dennoch unklaren Beschreibung bei Paus. X, 28 ff. sind die vielfachen Bemühungen einer Rekonstruktion, auch von Goethe (Werke in 40 Bänden, Bd. 31 S. 118—147), namentlich aber von Welcker (Kleine Schriften V, 63 ff. mit den Zeichnungen von Riepenhausen) noch nicht zu

sicheren Resultaten gelangt. Klar ist nur das Prinzip der ganzen Komposition, welche in zahlreiche Einzelgruppen zerfiel, die durch äufserliche Symmetrie eine gefällige Wirkung erzielten und in mehreren Reihen übereinander sich aufbauten. Eine landschaftliche Scenerie, wie etwa in Abb. 939 auf S. 858 ist nicht anzunehmen; Perspektive gab es nicht und Berge, Felsen, Sitze waren wie auf unsern Vasenbildern, auch dem unten folgenden der Unterwelt (Abb. 2042), nur durch Linien angedeutet. Odysseus an der Grube hockend und den eben auftauchenden Teiresias beschwörend (etwa ähnlich wie oben Abb. 1254 u. 1255) scheint in der obersten Reihe den Mittelpunkt gebildet zu haben. Auf beiden Seiten sah man aufser dem landenden Kahn des Charon nicht blofs die mythischen Büfser Tantalos, Sisyphos, Tityos, sondern auch die Bestrafung gemeiner Verbrecher, wie Tempelräuber und Elternmörder; wasserschöpfende Frauen und Männer waren in den überall hinzugefügten Inschriften nicht als Danaiden sondern als Ungeweihte bezeichnet, sowie daneben auch zwei in die Mysterien Eingeweihte im Kahne Charons eine symbolisch umdeutende Richtung des Meisters verraten. Auch die oben erwähnte Gruppe des Oknos mit dem Esel fehlte hier nicht; sie ist vielleicht die einzige, deren Darstellung in späteren Monumenten sich noch auf Polygnots Gemälde zurückführen läfst. Denn von der reichen Zahl von Helden und berühmten Frauen, welche den Mittelraum füllten, ist der gröfste Teil in genrebildartige Gruppen zusammengestellt, deren Nachbildung im einzelnen der charakteristischen Merkmale für eine bestimmte Person und Beziehung entbehren würde; daher auch die Namensbeischrift zum Teil sehr nötig erscheint. So finden wir Achill zwischen Protesilaos und dem stabführenden Agamemnon sitzen; zu den Seiten stehen Patroklos und Antilochos, der letztere in der Geberde der Trauer. Palamedes treibt mit Thersites das von ihm erfundene Würfelspiel; daneben beide Aianten, der jüngere zuschauend, und bei ihm noch Meleager. Ob diese Gruppierung tiefere Gründe hatte, wissen wir so wenig wie in mehreren andern Fällen; bekannt ist sie schon bei Eur. Iph. Aul. 193 ff. Zuweilen sucht Pausanias aus verloren gegangenen Epen die Motive des Malers zu erklären; hin und wieder dürfen wir des letzteren eigene Erfindung und ethische Gründe als mafsgebend annehmen. So wenn Paris als unbärtiger Jüngling durch Händeklatschen die gegenüber stehende Amazone Penthesileia an sich zu locken sucht, diese aber kalt und stolz über ihn hinwegsieht. Unter mehreren dem troischen Sagenkreise nicht angehörigen Gruppen treten die mythischen Sänger hervor: Orpheus mit der Leier greift an den Zweig einer über ihm sich wölbenden Weide, des Unterweltsbaumes; Thamyris (vgl. oben S. 1727)



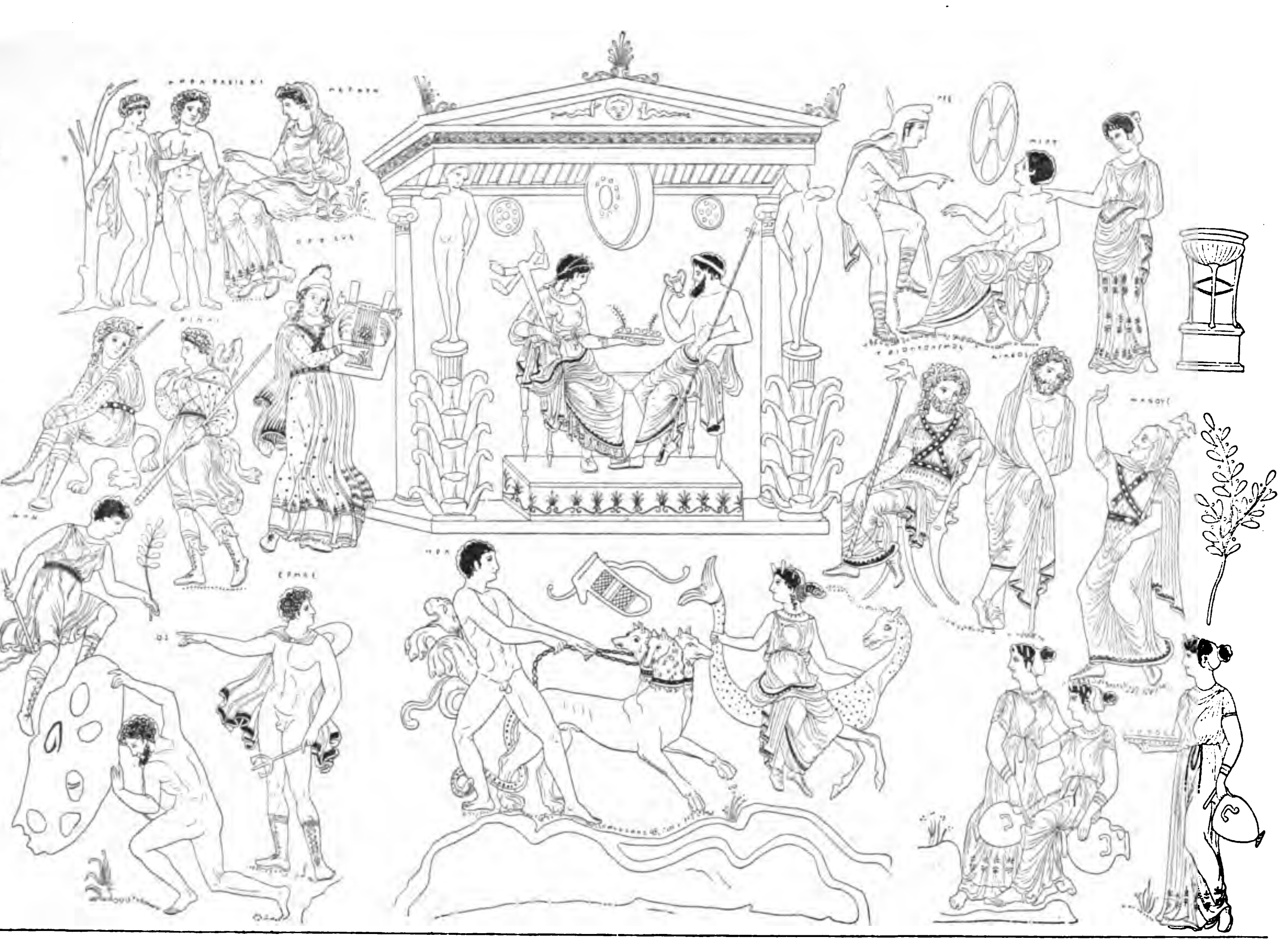
2041 Danaide und Oknos mit dem Esel. (Zu Seite 1924.)

aber ist blind, verfallen im Antlitz, wirren Haares, und die Laute liegt zerbrochen zu seinen Füſsen, Marsyas lehrt den schönen Knaben Olympos die Flöte spielen. Aktaion (s. oben S. 35 ff.) sitzt auf einem Hirschfell ruhig neben seiner Mutter und spielt mit einem Rehe. Zwei Töchter des Pandareos, deren Mythe ziemlich dunkel ist, vergnügen sich mit Blumen bekränzt am Knöchelspiel. Einzelne Personen sind uns fast unbekannt. Wie weit Polygnot bei diesem Stillleben, in welchem er das Schattendasein der Toten seinen Zeitgenossen vorgeführt hat, selbständige Ideen ausdrückte oder uns unbekannten Motiven folgte, wird schwer zu entscheiden sein; sicher aber und zugleich auffallend bleibt, daſs er das schon dem Homer bekannte Elysische Gefilde (δ 563) und die Inseln der Seligen (Skolion bei Athen 15, 695) nirgends andeutet, und daſs weder Pluton und Persephone, noch die Totenrichter und Kerberos, noch Herakles und Alkestis und Eurydike sich finden. Oder war ihm das als Eingeweiheten verboten zu malen?

Ein anderes groſses Gemälde der Unterwelt schuf der Athener Nikias, ein Zeitgenoſs des Praxiteles. Ihm bot für dasselbe König Ptolemaios 60 Talente (270000 Mark); er schenkte es aber seiner Vaterstadt. Von dem Inhalte der Darstellung ist nichts überliefert. Vgl. Plin. 35, 132; Brunn, Künstlergesch. II S. 164 ff. 194 ff. Von den poetisch ausgeschmückten Vorstellungen über die Unterwelt dagegen, wie sie nach der Wirksamkeit der Tragiker und der Philosophen etwa in Alexanders Zeitalter und dem folgenden Jahrhundert unter den Gebildeten kursierten, gewähren uns mehrere Prachtvasen aus Unteritalien ein, obwohl in den verschiedenen Exemplaren in Einzelheiten variiertes, doch im wesentlichen übereinstimmendes Bild, welchem eine bedeutendere Kunstschöpfung zu Grunde liegen mag. Die Vase, welche das hier nach Mon. Inst. VIII, 9 wiederholte Bild (Abb. 2042 A) trägt, ist in Altamura gefunden und zeichnet sich vor den übrigen besonders dadurch aus, daſs eine Anzahl von Namen beigeschrieben sind, welche die Deutung des Einzelnen erleichtern und zugleich über die andern früher gefundenen Exemplare Licht verbreiten.

In einem tempelartigen Palaste, dessen Dach an den beiden Hinterecken von ionischen Säulen, vorn dagegen von zwei nackten karyatidenartigen Frauengestalten getragen wird, die auf Piedestalen von Akanthosblättern stehen, sitzt auf einer erhöhten Bank das Herrscherpaar der Unterwelt einander gegenüber (wie im Hymn. Cer. 343. ἧμενον ἐν λεχέεσσι σὺν αἰδοίῃ παρακοίτι). Pluton hat nur den Unterleib in einen Mantel gehüllt und ist beschuht; im linken Arme lehnt sein Adlerscepter, in der rechten Hand hält er den Kantharos, welchen er anscheinend der Gemahlin darbieten will. Persephone im Doppelkleide und geschmückt mit Hals- und Armbändern, trägt (des Parallelismus halber in der Rechten) die flammende Kreuzfackel und reicht dem Pluton zugleich eine Schüssel mit Früchten hin. Dem Palaste nähert sich von der linken Seite Orpheus (ΟΡΦΕΥΣ) im Sängerkleide und mit der phrygischen Mütze, die Cither schlagend. Die Wirkung seines Gesanges erprobt sich schon an den beiden links stehenden Frauen; es sind die Erinyen, hier als Dienerinnen der Unterwelt, in ihrem gewöhnlichen Jagdkostüm. (S. Art. »Erinyen«; über den Namen πΟΙΝΑΙ Welcker, Griech. Götterl. III, 83.) Die stehende Figur trägt das Fell eines Panthers oder ähnlichen wilden Tieres auf der Brust zusammengeknotet; die andre hat ein gleiches zur Unterlage ihres Sitzes gemacht. Das Sitzen mit übergeschlagenem Knie zeigt hier sehr deutlich an, daſs sie rasten will; hat sich doch auch ihre noch zögernde Schwester schon von der Verfolgung des Sängers abgewandt. Dieser Gruppe entspricht auf der anderen Seite des Palastes eine gleiche Zahl von Figuren: die Totenrichter. Zunächst sitzt der attische Triptolemos (ΤΡΙΟΠΤΟΛΕΜΟΣ), der in dieser Eigenschaft schon bei Plat. Apolog. Socr. 41 vorkommt, auf einem Lehnsessel (κλισμός), bärtig und ehrwürdig, im feierlichen Prachtgewande mit Gürtel und Kreuzbändern über der Brust. Von dem mit einem Lorbeerkranze umflochtenen Haupte fällt ihm ein priesterlicher Schleier herab, während das adlerbekrönte Scepter in der Rechten ihm königliches Ansehen verleiht. Neben ihm steht Aiakos (ΑΙΑΚΟΣ), schlichter, wie ein athenischer Bürger, nur in einen weiten, jedoch auch über den bekränzten Kopf gezogenen Mantel (ἱμάτιον) gehüllt und den langen Stab in die linke Achselhöhle stützend. Zu diesen beiden redet mit demonstrierend erhobenem Zeigefinger der dritte Genoſs, Rhadamanthys (... ΜΑΝΘΥΣ), anscheinend kahlköpfig, im langen Chiton und über das Haupt geknüpften Mantel, auch ein Scepter tragend wie Triptolemos und heranschreitend. Ein Lorbeerbaum hinter ihm füllt den Raum, vielleicht eine Andeutung der elysischen Gefilde, über die er schon bei Homer (δ 564) gebietet.

Im unteren Bildraume nimmt die Mitte ein Herakles (ΗΡΑ...) in jugendlicher Bildung und nackt, wie er den dreiköpfigen Kerberos an der Kette mit sich fortreiſst, während die den Schwanz bildende Schlange den Helden ins Bein zu beiſsen versucht. Sein Löwenfell liegt hinter ihm; ebenso dient Köcher und Bogen für den Künstler nur zur Füllung des Raumes; die Keule fehlt gemäſs der Sage; s. oben S. 664. Auf dem Boden unter Herakles sind in andeutender Art, wie auf einer Landkarte, zwei Flüsse gemalt, welche sich vereinigen; wenn wir Homer (κ 513) folgen, Kokytos und Pyriphlegethon, welche in den Acheron flieſsen, den eben Herakles über-

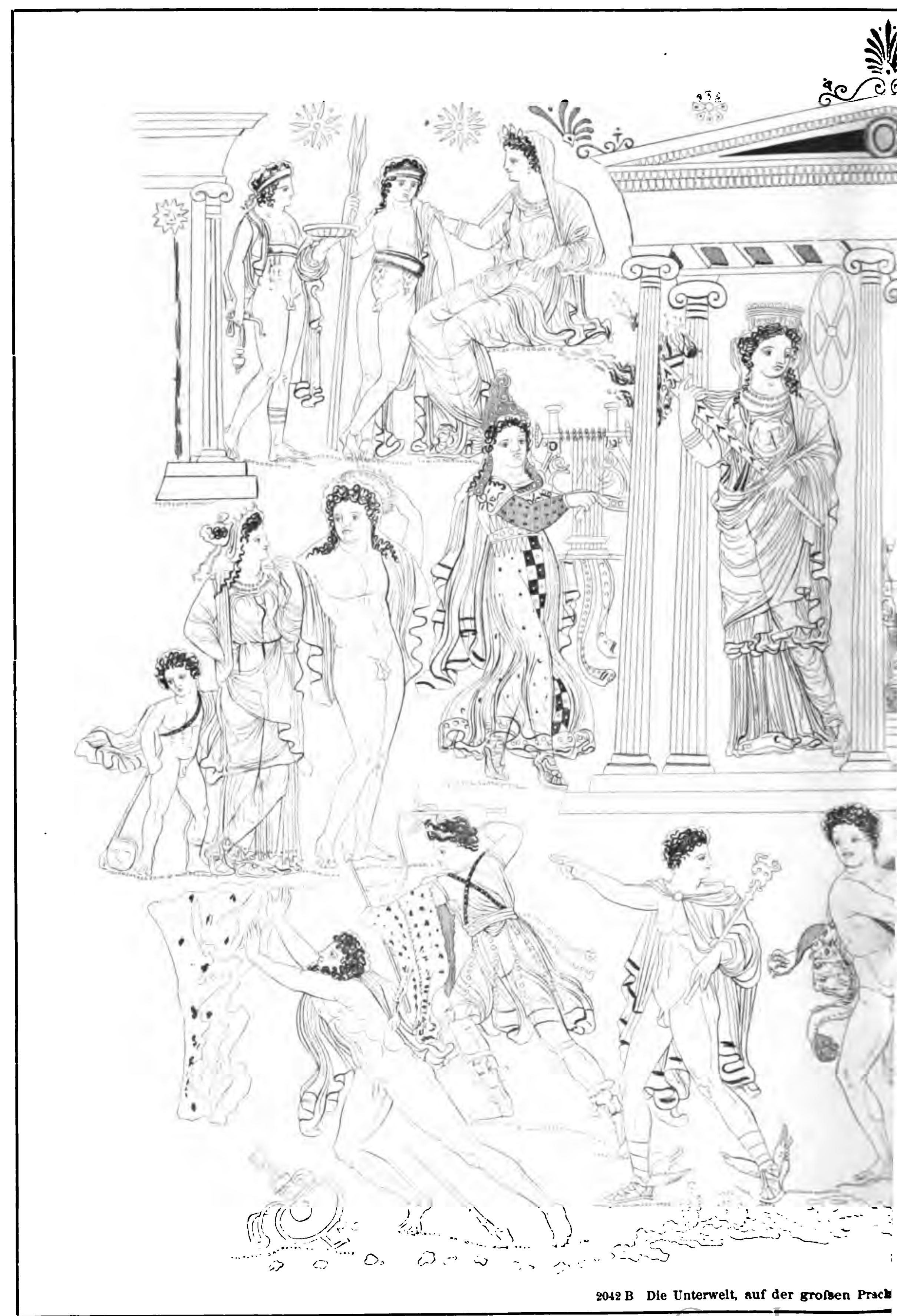


2042 A Die Unterwelt, Vasenbild aus Altamura. (Zu Seite 1926.)

schritten zu haben scheint. Neben dem Helden reitet ein geschmücktes Weib auf einem Hippokampen, vielleicht den Inseln der Seligen zusteuernd (wie mehrfach auf Vasen und Sarkophagen). Dieser Figur wirft Herakles aber nur für einen Moment seinen Blick zu, um sich im nächsten seinem Führer Hermes (ΕΡΜΑΣ) wieder zuzuwenden, welcher links in freier Bildung der jüngeren Zeit ihm mit der Rechten den Weg zur Oberwelt weist. Scheinbar hart neben diesem wälzt der nackte Dulder Sisyphos (....ΟΣ) seinen schweren Stein bergan, wobei eine über ihm stehende Furie (hier wohl nicht μανία, sondern ἀνάγκη zu ergänzen, s. oben S. 666) mit der Geifsel ihn anzutreiben bereit ist, während sie in der andern Hand zugleich den Zweig der Nemesis hält. Gegenüber finden wir drei Danaiden mit ihren Urnen, welche ausruhen und Herakles' Kraft anstaunen oder, wie bei Horaz (Od. II, 13, 25 ff.), von Orpheus Gesange entzückt sind. Dafs sie geputzt sind und die letzte sogar einen Fruchtkorb trägt, liegt in der Auffassung und Gewohnheit der apulischen Vasenmaler.

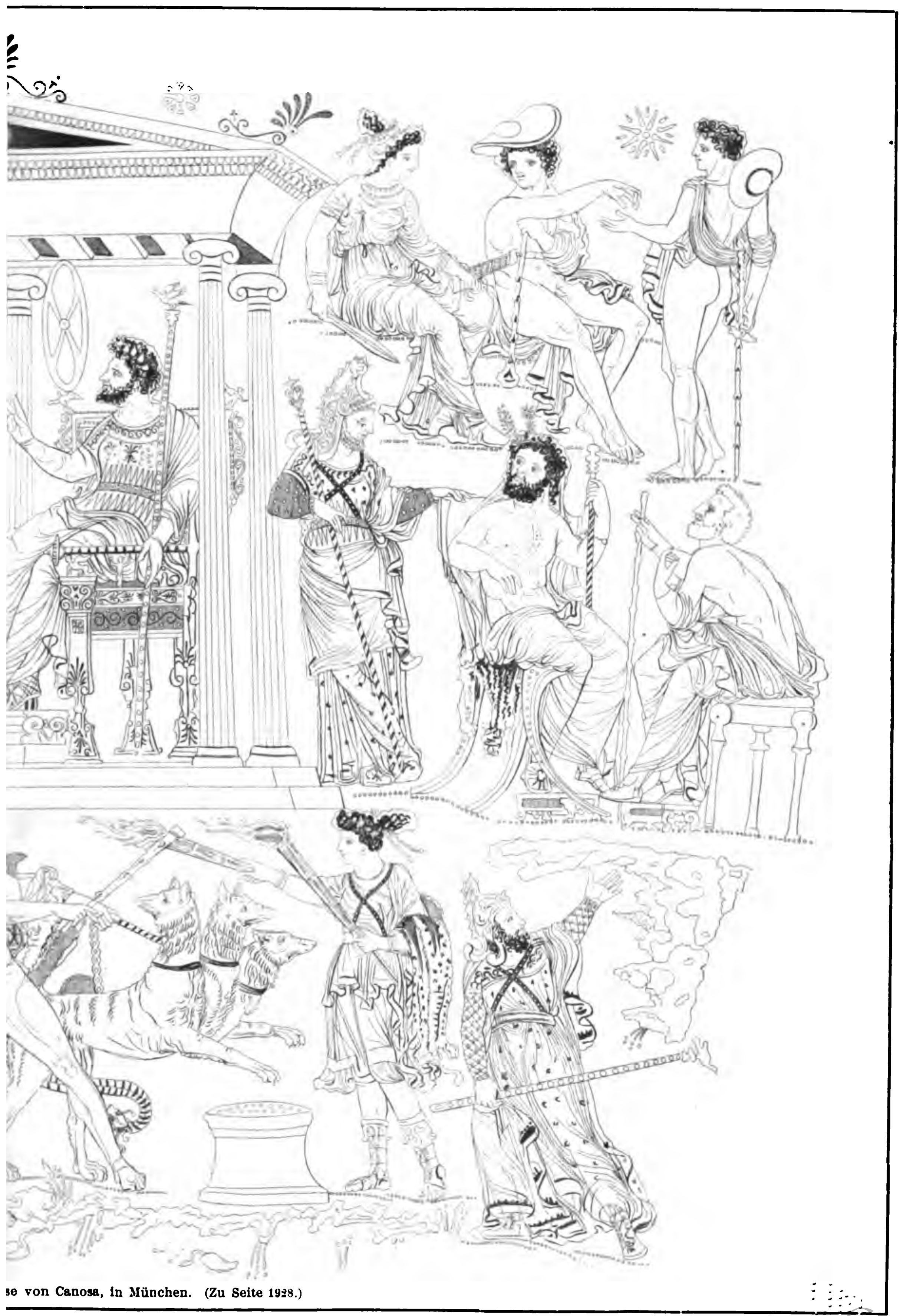
Wie die Büfser in der untersten Reihe stehen, so wird die oberste von solchen eingenommen, die im Leben als Unschuldige gelitten haben. Links sitzt in vollen Gewändern mit verschleiertem Haupte die Gattin des Herakles, Megara (ΜΕΓΑΡΑ); neben ihr stehen zwei Söhne, als Herakliden (ΗΡΑΚΛΕΙΔΑΙ) bezeichnet; Herakles selbst tötete sie im Wahnsinn, vgl. oben S. 665. Den scheinbaren Anachronismus, dafs sie hier schon als Tote erscheinen, während Herakles sie doch erst erschlug, nachdem er den Kerberos ans Licht gezerrt hatte, darf man dem Maler, der diese Gruppen im symbolischen Sinne zusammenfügte, nicht hoch anrechnen. Denn auch gegenüber, wo sich Myrtilos (ΜΙΡΤ...) sitzend mit dem in phrygischer Mütze vor ihm stehenden Pelops (ΠΕΣ...) unterhält, während ihm offenbar Hippodameia traulich die Hand auf die Schulter legt (s. über den Mythos Art. »Pelops« S. 1202 f.), daneben zwei Wagenräder deutlich auf die Sage anspielen und der Dreifufs auf das olympische Wagenrennen weist, ist zwar eine Scene aus dem Leben dargestellt (wie auch die Figuren der Stellung nach einem andern Vasenbilde Mon. Inst. IV, 30 entlehnt sind), nämlich der Vertrag über den Verrat an Oinomaos, aber mit greifbarer Beziehung auf die Befreiung von den Mühen und Kämpfen des Menschendaseins. Wir gewahren hier also einen starken Gegensatz gegen die Anschauungen der älteren Jahrhunderte, wie sie bei Homer niedergelegt sind und auch im Gemälde Polygnots sich noch wiederspiegeln, dem freundliche Züge fast gänzlich abgehen. Nur schwere Sünder haben zu leiden (Sisyphos), lehrt das Bild; anderen wird vergeben und Ruhe gegönnt (Danaiden); die Schrecken des Todes überwindet der Held (Herakles), das zarte Weib wird daneben zu seligen Gefilden getragen. Gerechte Richter bestimmen das Los der Toten; vor frommen Gesängen (Orpheus) weichen die Peinigungen des Gewissens. Der unschuldig Leidende (Megara) wird beseligt, die Mühe des Lebens wird mit dem Lohne der Ruhe gekrönt (Pelops). Vor allem aber sind der Totenfürst selbst und seine gefürchtete Gemahlin keine finsteren Gestalten; er erquickt sich in bakchischer Lust, sie leuchtet mit der Fackel auch im Dunkel des Todes.

Die der beschriebenen zunächst stehende Vase aus Canosa, jetzt in München N. 849 (Abb. 2042 B auf Taf. LXXXVII nach Millin, Tombeaux de Canose t. 3. 4; daneben die Gefäfsform mit dem Bildwerke der Rückseite nach Müller-Wieseler, Denkm. I Taf. 56, 275) zeigt im ganzen noch gröfsere Pracht der Gewänder und sorgfältigere Zeichnung der Einzelheiten. Anstatt der nackten karyatidenartigen Figuren wird der Palast des Hades von sechs ionischen Säulen getragen; Pluton sitzt auf hohem Throne, orientalisch reich gekleidet, mit Epheu bekränzt wie Dionysos; vor ihm steht Persephone aufrecht, mit hohem Diadem und Schleier, die Kreuzfackel haltend. Hinter Orpheus steht ein jüngerer Mann, im Begriff, sich mit Myrten zu bekränzen, mit Frau und Kind, letzteres ein Spielwägelchen führend, nach Gerhard eine Familie, welche in das Reich der Seligen zu gelangen bestimmt ist, während Braun unermittelte mythologische Personen vermutet. Von den drei Totenrichtern ist der dem Triptolemos entsprechende ganz asiatisch kostümiert (was eher dem Rhadamanthys zukommt nach Plat. Gorg. 524 A); die beiden andern sitzen. Den Sisyphos treibt eine hinter ihm stehende Furie, welcher ein Pantherfell über dem linken Arm hängt, mit der geschwungenen Geifsel zu stärkerer Anstrengung an. Auch Hermes ist in bewegterer Stellung gebildet; neben Herakles aber erscheint anstatt der Nereide eine Erinys mit zwei Fackeln, um dem Helden zu wehren, den sie mit Erstaunen den Kerberos ergreifen sieht. In der rechten Ecke aber neben ihr steht, korrespondierend mit Sisyphos, sein Leidensgefährte Tantalos, als asiatischer Herrscher gekleidet, sogar mit dem Scepter in der Hand, und starrt mit erschreckter Geberde den überhängenden Fels an, welcher jeden Augenblick auf ihn niederzustürzen droht; nach der von der homerischen Sage abweichenden Erzählung bei Pind. Ol. I, 57 ff. u. a. In der obersten Reihe findet sich links wieder Megara mit den Heraklessöhnen; rechts glaubt man neben den gesicherten Gestalten des Theseus und Peirithoos Medeia mit blofsem Schwerte dasitzend zu erkennen; doch ist diese letztere Figur wahrscheinlich nur aus einem Mifsverständnisse des Vasenmalers hervorgegangen, während seine Vorlage an dieser Stelle die den Peirithoos mit dem Schwerte



2042 B Die Unterwelt, auf der großen Prach

DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN



se von Canosa, in München. (Zu Seite 1928.)

bewachende Personifikation der Gerechtigkeit (Δίκη) enthielt, worüber unten eine Bemerkung folgt. — Die Rückseite der Vase (Abb. 2042 C) zeigt im Stile apulischer Amphoren das Heroon des Toten, ein Tempelchen, in welchem der jugendliche Sohn, so scheint es, dem verstorbenen Vater, der wie im Leben dasitzt, mit Schale und Kanne eine Spende darreicht; umher sind dekorative Gestalten mit Opferkuchen, Kränzen, Schmuck und Waffen ohne specielle Beziehung gruppiert; ebenso versinnlicht am Halse des Gefäfses eine bakchisch ausgestattete Scene die erhoffte Seligkeit im Jenseits.

Eine dritte Vase, in Ruvo gefunden und in Karlsruhe befindlich, abgeb. Arch. Ztg. 1843, Taf. XI, läfst umgekehrt Hades stehen, Persephone thronen, ihr zur Rechten eine Erinys mit zwei Fackeln. Vor dem Palaste singt auch hier Orpheus, genau in derselben Kleidung und Haltung; auch ist unten Herakles mit dem Kerberos, Hermes und Sisyphos ganz ebenso dargestellt; oben links wieder Megara mit ihren Söhnen, rechts Theseus und Peirithoos. Hinter Orpheus aber zeigen sich zwei Erinyen mit Schlangen in den Händen, welche seinem Gesange ebenso zu lauschen scheinen, wie gegenüber ein ährenbekränzter Mann und zwei Frauen, von denen eine den Wasserkrug der Danaiden trägt, ihr Wohlgefallen und Staunen durch lebhafte Geberden kundgeben. Es ist kaum zu leugnen, dafs namentlich nach dieser Darstellung Orpheus gewissermafsen das geistige Zentrum der ganzen Komposition bildet, und nächst ihm Herakles mit dem Kerberos, der überall wiederkehrt, als Hauptfigur zu gelten beanspruchen darf. Demnach ist es auch wohl unabweisbar, mit den meisten Erklärern den Gedanken von der Besiegung aller Todesschrecken, sei es durch körperliche Kraft (Herakles), sei es durch Geistesmacht (Orpheus), hier verbildlicht zu sehen. Ob dabei auch Mysterienlehre (Orpheus gilt ja als ihr Meister) in einzelne Figuren hineingeheimnisset sei, wie Gerhard u. a. aus Nebendingen, z. B. bakchischer Bekränzung, schliefsen wollte, mufs bei unserer Unkenntnis des Mysterienwesens dahingestellt bleiben. Das bakchische Nebenwerk tritt noch stärker hervor in einer Vase aus Armento (s. Arch. Ztg. 1843, 191), wo in der wesentlich auf Orpheus, Herakles und den gefesselten Peirithoos beschränkten Darstellung neben der in der Mitte thronenden Persephone rechts eine Furie im gewöhnlichen bakchischen Kostüm mit dem Panther zur Seite steht. Wie hoch die Alten aber die Macht des Gesanges überhaupt für die Erhebung der Seele anschlugen, bedarf keiner Beweisstellen; doch vergleiche man speziell für die Wirkung in der Unterwelt Horat. Carm. II, 13, 33 ff. III, 11, 15—24, wo die Danaiden zu schöpfen aufhören; Ovid. Met. X, 43 urnisque vacarunt Belidae; Verg. Georg. IV, 482.

Auf einer erst kürzlich bekannt gemachten Vase Santangelo in Neapel (N. 709), abgeb. Arch. Ztg. 1884 Taf. 18 (vgl. das. S. 253 ff.) sehen wir in ziemlich flüchtiger Komposition und Zeichnung in der Oberreihe Persephone thronend, umgeben von Hades und einer Erinys, die bakchisch durch Bekleidung und den Panther, hekateartig durch die zwei Fackeln ist, daneben links Orpheus, der Eurydike schon am Arme gefafst hält, rechts Medeia mit dem Schwerte und Peirithoos sitzend. In der Unterreihe findet sich links der von dem Freunde seltsam abgetrennte Theseus hinausschreitend und geleitet von Hermes, inmitten Herakles mit dem Kerberos, dahinter die Erinys und zum Schlufs an einen Fels lehnend ein



2042 C Totenverehrung.

ursprünglich als Danaide gedachtes Mädchen. Die Figur des Peirithoos läfst sich mit Sicherheit benennen nach dem Bruchstück einer Vase in Karlsruhe (abgeb. a. a. O. Taf. 19), wo der Held mit Namensbeischrift ganz ebenso mit auf dem Rücken gefesselten Händen dasitzt und neben ihm Dike (inschriftlich) stehend mit blankem Schwerte die Wache hält. Er ist beidemal an den Felsensitz festgewachsen, nach der gewöhnlichen Vorstellung, und noch dazu gefesselt, wie bei Horat. Od. III, 4, 79. IV, 7, 28; auf der Canosavase (Abb. 2042 B) fehlt letztere Häufung, während die ganz gleiche Stellung, nur in umgekehrter Richtung, sowie das Beisein des Theseus, der los war und seine Keule als Wanderstab zu gebrauchen scheint, die Deutung unzweifelhaft macht. Man vgl. auch oben S. 1795 und das Relief Abb. 1880, um wahrzunehmen, wie die Künstlerfreiheit mit diesen

Figuren schaltete. Überhaupt wird bei der Vergleichung der verschiedenen Darstellungen die Annahme unabweisbar, dafs ihnen allen eine weit gröfsere und umfassendere Malerei zu Grunde lag, aus welcher die Kleinkünstler nach Mafsgabe des Raumes und ihres Geschmackes eine Auswahl trafen, sowie ferner, dafs die Maler einzelnes gar nicht mehr verstanden und mifsdeutend in Genrefiguren verkehrten; z. B. die Dike und die Gruppen auf der linken Seite der Canosavase.

Etwas anders geartet ist die Darstellung auf der Vase Pacileo in Neapel, abgeb. Arch. Ztg. 1844 Taf. 13. In der Mittelreihe thront Pluton im Palaste zwischen Kora und Hermes (dem Seelenführer), welche stehen. Links davon Artemis und Apollon, rechts Aphrodite mit Eros sich spiegelnd und Pan mit der Hirtenflöte; unten sechs Danaiden mit Urnen, aber auch Kränze und Schmucksachen haltend und fröhlich bewegt, zum Teil tanzend. Man würde versucht sein, an eine Festlichkeit zu denken, wenn nicht hoch oben Ixion dargestellt wäre (ähnlich wie Art. Ixion Abb. 821), wie er soeben von Hephaistos an das Feuerrad geschmiedet ist, welches nun von einer Erinys in Bewegung gesetzt wird. Daneben auf einer Seite wieder Hades (nach Andern Zeus) königlich thronend, auf der andern Iris geflügelt und mit Schlangenstab, als Dienerin der Hera, gegen die sich der Frevler vergangen hatte. Ist nun höherer Sinn und Zusammenhang in solchen Bildwerken, so wird anzunehmen sein, der Künstler habe den Aufenthalt in der Unterwelt als für die Bösen schlimm, für Andre aber (vielleicht vorzugsweise für die Geweihten) als anmutig und gesegnet darstellen wollen.

Auf einer Blacas'schen Vase (Arch. Ztg. 1844 Taf. 14) reicht vor einer strahlenbekränzten Herme (des Apollon Agyieus?) ein lorbeerbekränzter Mann, welcher den dreiköpfigen Kerberos an der Kette hält, eine Leier einem Epheben hin, der zwei Speere hält und von seinem Pädagogen begleitet ist. Hinter dem Sangkundigen, den man für Orpheus hält, sitzt eine Frau, welche Eurydike sein soll. Inmitten der Scene erhebt sich ein hoher Baum, vielleicht eine Weide, derjenige Baum der Unterwelt, der auch bei Polygnot zu Orpheus gestellt ist und eine besondere Rolle gespielt zu haben scheint (Paus. X, 30, 3). Im Hintergrunde, also im obern Felde, sitzt rechts Aphrodite mit Fächer und Schwan, vor ihr Eros, links ist Hermes gelagert, der mit einem Hunde spielt, und vor ihm wieder der hier bocksfüfsige Pan mit der Syrinx. Den vollen Zusammenhang zu ergründen, ist uns nicht möglich; jedoch die Wiederkehr fast derselben Gottheiten und ferner der von Orpheus angekettete Kerberos lassen auf tieferen Sinn des Ganzen und eine symbolische Bedeutung einigermafsen schliefsen.

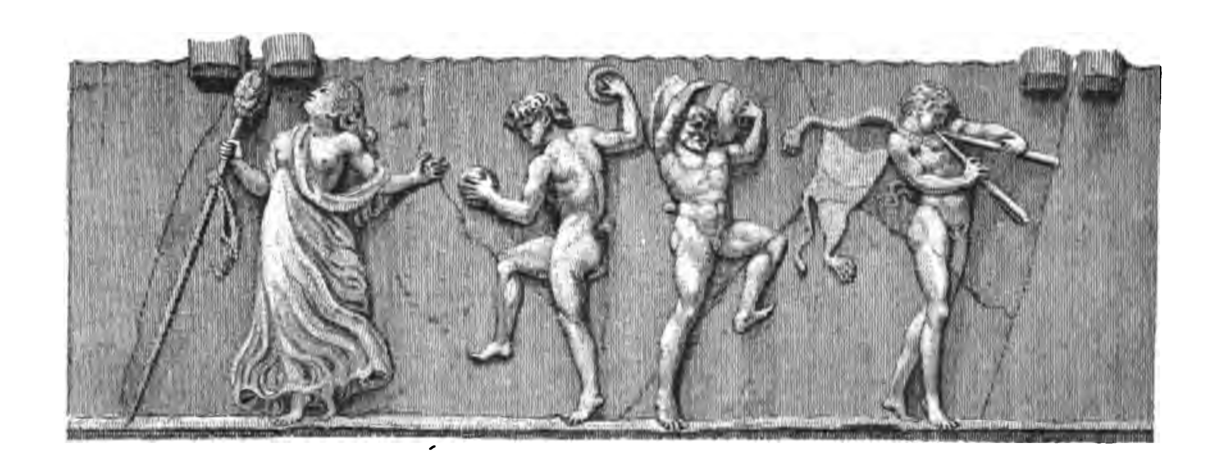
Es kommen hierzu mit ähnlichen Darstellungen: Vase aus Ruvo, jetzt in Karlsruhe (Mon. Inst. II, 49); ein Krater aus Armento in Neapel; Vase Campana (Bull. Napol. N. S. III, 3); Vase aus Armento in Neapel (Bull. Nap. N. S. VIII, 6 = Arch. Ztg. 1867 Taf. 221 mit S. 33 ff. und auch 98 ff.). Vgl. auch V. Valentin, Orpheus und Herakles in der Unterwelt, Berlin 1865.

Ganz abweichend und als Landschaftsbild behandelt findet sich die Unterwelt auf einem der esquilinischen Wandgemälde zur Odyssee (s. oben S. 857 mit Abb. 939), welche die homerischen Scenen geradezu illustrieren. Ein grofses Felsenthor führt aus dem offenen Meere in eine mit mächtigem Schilf bewachsene, hinten von steilen Felsen und im Vordergrunde durch den stahlblauen Acheron begrenzte schmale Ebene, darauf im Vordergrunde das Widderopfer, dann Odysseus vor Teiresias stehend (wie auf dem Relief Abb. 1255) und dahinter aus dem nebligen Hintergrunde Gruppen von Schatten heranschwebend: Phaidra, Ariadne, Leda sind mit Namen bezeichnet. Hoch auf einem Felsen sitzt trauernd Elpenor, der unbegraben noch nicht hinabsteigen darf.

Ein zur Hälfte zerstörtes daranschliefsendes Bild setzt die Scene fort: unten die Danaiden Wasser schöpfend und in eine grofse als Fafs drapierte Cisterne giefend (nicht ganz unähnlich Abb. 2040); im Mittelgrunde der Ebene der riesige Tityos ausgestreckt liegend, dem ein Adler die Leber hackt; oben auf steilem Felsgebirge Sisyphos den Stein wälzend und (wahrscheinlich) Orion mit der Keule jagend (abgeb. Woermann Taf. VI. VII).

Auf griechische Unterweltsdarstellungen bei den Römern endlich schliefsen wir aus Plaut. Capt. V, 4, 1: *vidi ego multa saepe picta quae Acherunti fierent cruciamenta.* Im allgemeinen werden hier die künstlerischen Komplexe der apulischen Vasenbilder wieder in ihre einzelnen Scenen aufgelöst und zerpflückt, wie dies die Raumverhältnisse der Sarkophage schon mit sich brachten. Zwei fast vollständig in der Zeichnung des *codex Pighianus* in Berlin Fol. 47 und 269 uns erhaltene Bildwerke bespricht Jahn, Sächs. Berichte 1856 S. 267.

Wir lassen beiseite die eigentlich etruskischen Darstellungen der Unterwelt, den absichtlich verzerrt gebildeten Charon mit dem Hammer und die den Erinyen nachgebildeten weiblichen Dämonen, auch gröfsere Kompositionen auf Wandgemälden mit Entlehnungen des Hades und der Persephone, des Kerberos und Geryoneus (vgl. Hor. Carm. II, 14, 8) und hydraähnlicher Geschöpfe, die sich auch auf spezifisch etruskischen Vasen finden, z. B. Mon. Inst. XI, 4. 5; Annal. 1879 tav. V; und in der seltsamen und rohen Nachbildung bei Gerhard, Auserl. Vasenb. 240. [Bm]



V

P. Licinius **Valerianus,** zur Zeit der beiden ersten Gordiane bereits Consular, unter Decius Censor; von Trebonian wider den in Moesien aufgestandenen Aemilianus ausgeschickt, sammelt er in Rhaetien und Noricum seine Truppen, um, bereits 70 Jahre alt, selbst den Augustus-Titel anzunehmen 1006 (253). Im nächsten Jahre gelingt es ihm, seine Gegner zu bewältigen, worauf er auch seinen Sohn Gallienus zum Augustus ernennt. Seine Regierung dauert bis 1013 (260), in welchem Jahre er in die Gefangenschaft des Perserkönigs Sapor fällt. Bronzemedaillon (Abb. 2043 nach Cohen IV, 334 n. 179 pl. XV). [W]



2043

Vasenkunde. Zu den wichtigsten Überresten des Altertums gehören die Thongefäfse. Zeuge dafür sind die Blätter dieses Buches, aus denen zur Genüge hervorgeht, wie fast alle Zweige des antiken Lebens und Denkens bis zur Römerzeit durch die Thonware und ihren bildlichen Schmuck erhellt und beleuchtet werden. Nicht nur berichten uns die figürlichen Darstellungen, die die Vasen zieren, von den Lebensgewohnheiten der Alten, von ihrer Tracht, ihrer Geschichte, ihren religiösen Vorstellungen, ihren Mythen; nicht nur erzählen die Gefäfsformen und ihre Verzierungen von dem Wandel des Geschmacks und der Kunstfertigkeit: in vielen Fällen gewinnen wir durch sie erst einen Einblick in Verhältnisse, von denen kein Schriftsteller uns Kunde hinterlassen; oft genug sind sie für uns die bedeutsamsten Lebensäufserungen eines ganzen Kulturkreises, eines ganzen Zeitabschnitts. — Von der ungeheuren Zahl der erhaltenen Gefäfse mag der Hinweis einen Begriff geben, dafs allein die Verzeichnisse der Berliner und Neapler Sammlungen jedes weit über 4000 Nummern aufzählen, und das sind auserlesene, grofsenteils guterhaltene Stücke. So zerbrechliche Ware wird indes verhältnismäfsig selten anders als in Scherben gefunden. Weitaus die gröfste Zahl stammt aus Gräbern her, und nur wo die Verhältnisse so günstig liegen wie beispielsweise in Etrurien, sind viele Vasen unversehrt ans Tageslicht gekommen. So wurden durch bedeutende

Ausgrabungen in der Nähe von Vulci um 1830 über 3000 neue bemalte Thongefäfse fast gleichzeitig bekannt. Dadurch erhielt die schon seit Anfang des vorigen Jahrhunderts verbreitete Meinung, dafs die bemalten Vasen etruskischen Ursprungs seien, scheinbar eine neue Stütze, und auch jetzt zählt sie noch in manchen Kreisen Anhänger. Die Ansicht ist jedoch grundlos; auch in Etrurien hat man zahlreiche Thongefäfse verfertigt, doch die grofse Masse der dort gefundenen Vasen ist durch Handel von auswärts dahin gelangt. — Während noch vor wenigen Jahrzehnten Vasen sicher griechischen Fundorts zu den Seltenheiten gehörten (eine kleine Auswahl veröffentlichte Stackelberg, Gräber d. Hell. 1837), hat sich nach und nach infolge eifrig betriebener Ausgrabungen an den verschiedensten Stätten griechischer Kultur deren Zahl in überraschendem Mafse vermehrt. Eine erste namhafte Bereicherung verdanken wir Benndorf (Griech. u. sicil. Vasenbilder. Berlin 1869 ff.); es folgten, um nur die wichtigsten zu nennen, Dumont et Chaplain, Les céramiques de la Grèce propre. Paris 1881 ff. (noch nicht abgeschlossen), zuletzt die Veröffentlichung der aus ausgewählten Stücken bestehenden Sammlung Saburoff durch A. Furtwängler. Berlin 1883—1887. Ein grofser Teil ist ferner durch die jüngeren Jahrgänge der periodischen Zeitschriften bekannt geworden. Da kommt das griechische Festland in Betracht, die gesamte Inselwelt über Kreta und Rhodos hinaus bis nach Cypern, die kleinasiatischen Küstenländer, die griechischen Niederlassungen am schwarzen Meer, vor allem auf der Taurischen Halbinsel, dann Ägypten (Naukratis) und die Cyrenaica. Griechische Vasen sind durch das adriatische Meer über Adria in die Poebene gebracht, die griechischen Kolonien Unteritaliens nahmen die vom Mutterlande gesandte Ware auf, bildeten sie nach und verhalfen durch rühriges eigenes Schaffen der Vasenmalerei zu einer reichen Nachblüte, als bereits im eigentlichen Griechenland, nach verschiedenen vergeblichen Versuchen durch neue Reizmittel aufzuhelfen, die Fabrikation eingeschränkt oder ganz eingestellt war.

Wir sehen, ein weites Gebiet, das viele Stämme, getrennt durch »Mundart, Sitte, Tracht«, umschliefst. Es ist eine natürliche Voraussetzung, dafs die in den verschiedenen Gegenden hergestellten Gefäfse auch besondere Merkmale an sich tragen, dafs sich an ihnen eine gegenseitige Beeinflussung kund geben, dafs vor allem in den Grenzgebieten auch fremdartige Einflüsse zur Geltung kommen müssen. Wie viel läfst sich davon bestimmt nachweisen? Und dann die zeitlichen Unterschiede! Als Otto Jahn in der Einleitung zur Beschreibung der Münchener Vasensammlung (1854) mit umfassender Belesenheit und klarem nüchternem Urteil alles zusammenfafste, was sich auf Grund des damals vorhandenen Materials zu ergeben schien, da meinte er noch Gefäfse mit Tierstreifen und Füllornamenten nach Art der Dodwellvase (Abb. 2046 Taf. LXXXVII) als die ältesten ansehen zu müssen. Einen kühnen Schritt vorwärts that A. Conze in seinem viel genannten Aufsatz »Zur Geschichte der Anfänge griechischer Kunst« (Sitzungsber. d. Wiener Akad. d. Wissensch. 1870), in welchem er auf eine grofse Zahl völlig andersartiger, mit geometrischen Verzierungen bemalter Thongefäfse hinwies und überzeugend darthat, dafs dieser »geometrische Stil« älter sei als jener »orientalisierende«. Die grofsartigen Funde der letzten Jahrzehnte auf griechischem Boden führten noch weiter zurück. Älter sind die Vasen, die von Schliemann in Mykenai und Hissarlik, älter diejenigen, die auf Thera und vielen anderen Inseln des ägäischen Meeres aufgedeckt sind; wir werden durch sie in eine Zeit zurückgewiesen, welche der dorischen Wanderung, dem troischen Kriege erheblich vorausliegt.

Das gewaltige Material, das alle diese neueren Funde angehäuft haben, ist begreiflicherweise noch lange nicht vollständig und genügend veröffentlicht, geschweige denn verarbeitet. Aber es sind doch schon erfreuliche Anfänge zu verzeichnen. Für Troja findet man die Thonware am bequemsten zusammengestellt in Schliemanns Werken »Ilios« (Leipzig 1881) und »Troja« (1884); für Mykenai, Tiryns und die verwandten Fundorte in den Sammelwerken von Furtwängler und Loeschcke (Mykenische Thongefäfse. Berlin 1879. — Mykenische Vasen. Vorhellenische Thongefäfse aus dem Gebiete des Mittelmeers. Berlin 1886), wo nicht nur der reiche Rohstoff in mustergültiger Weise dem Auge vorgeführt, sondern zugleich auch alle anknüpfenden Fragen besprochen und der Lösung wenigstens nahe gebracht worden sind. Noch nicht läfst sich das Gleiche von Cypern rühmen. Von den zahllosen Thongefäfsen dieser Insel ist eine stattliche Auswahl in dem bekannten Werke des Generals L. P. di Cesnola (Cyprus. London 1877) und bei Perrot et Chipiez (Histoire de l'Art dans l'Antiquité III. Paris 1885) abgebildet, doch erst die Ausgrabungen der letzten Jahre unter der sorgfältigen Leitung von M. Ohnefalsch-Richter geben uns den richtigen Mafsstab zur Beurteilung der verschiedenen Gattungen und Zeiten an die Hand. Für die neuen Funde von Naukratis ist das Werk von W. M. Flinders Petrie, Naukratis I. London 1886 mafsgebend; für Thera kann auf Fouqué, Santorin et ses éruptions. Paris 1879 (vgl. Dumont et Chaplain pl. I. II p. 18—42), für Rhodos (Kameiros) auf Salzmann, La nécropole de Camiros. Paris 1875 verwiesen werden, wo wenigstens eine hübsche Auswahl charakteristischer Stücke gegeben ist. Die Ergebnisse der südrussischen Ausgrabungen findet man in den Antiquités du Bosphore Cimmérien St. Pétersbourg 1859 und den Jahrgängen des Compte-

rendu de la Commission Archéol. de St. Pétersbourg 1859—1883 abgebildet und von Stephani eingehend behandelt.

Die ältere Litteratur ist von O. Jahn in der Einleitung zur Beschreibung der Münchener Sammlung ausführlich verzeichnet; hier seien nur die bekannten Sammelwerke von Inghirami, Pitture di vasi fittili. Fiesole 1833 ff., 4 Bde.; Gerhard, Auserl. Vasenb. Berlin 1840 ff., 4 Bde. und Lenormant et de Witte, Élite des monuments céramographiques. Paris 1844 ff. 4 Bde. ausdrücklich hervorgehoben. Sie bringen natürlich fast ausschliefslich in italischen und besonders in etrurischen Gräbern gefundene Vasen zur Darstellung. Auch wird dabei weniger das Gefäfs als eine streng geschlossene organische Einheit in Betracht gezogen, als allein der bildliche Schmuck. Erst allmählich hat man auch der Form, noch später der Ornamentik gröfsere Beachtung geschenkt. Die ausführlichen Vasenverzeichnisse von München, vom brittischen Museum, von Petersburg (Ermitage), Neapel (Museo nazionale) und endlich von Berlin geben am Schlusse auf mehreren Tafeln eine Übersicht über die verschiedenen in der Sammlung vertretenen Gefäfsformen. Sie lehren, wie erst nach und nach der Blick für die wichtigen Unterschiede derselben sich geschärft hat. Während O. Jahn (1854) für München nur 86 namhaft macht, nennt Heydemann (1868) für die allerdings beträchtlich gröfsere, doch auch weniger vielseitige Neapler Sammlung bereits 180, Furtwängler im neuen Berliner Verzeichnis (1885) aber 345 Nummern, und oft genug mufs er bekennen, dafs die abgebildete Form der des Gefäfses nur annähernd entspreche. Kein Wunder, da allein für das Gebiet des »mykenischen Stils« sich 122 verschiedene Gefäfsformen haben zusammenstellen lassen. — Noch weniger ward früher auf die Verzierung der Vasen geachtet. Furtwänglers genannte Beschreibung legt darauf um so gröfseren Nachdruck und nimmt Ornament und Form zur Grundlage der Anordnung innerhalb bestimmter weiterer Kreise. Mit Recht. So wenig auch beide allein den Ausschlag geben und erlauben auf diese oder jene Eigentümlichkeit hin Zeit und Ort der Herstellung zu bestimmen, so sicher sind sie in Verbindung mit anderen Gesichtspunkten von mafsgebender Bedeutung für die geschichtliche Würdigung des Gefäfses. Das erhellte schon aus der Zusammenstellung in dem lehrreichen Werke von Lau, Die griechischen Vasen. Mit historischer Einleitung von H. Brunn. Leipzig 1877. Eine neuere nützliche Auswahl von farbigen Abbildungen charakteristischer Vasen in den hauptsächlichsten verschiedenen Typen bieten die 40 Tafeln in Genicks Griechischer Keramik. Mit Einleitung und Beschreibung von A. Furtwängler. Berlin 1883. Über die technische Seite der Vasenfabrikation gibt bisher noch aufser S. Birch, History of ancient pottery (2. Aufl.). London 1873 die beste allgemeine Auskunft Blümner, Technologie der Gewerbe u. Künste II, 32—112. Leipzig 1879.

Trotz all dieser vielseitigen rüstigen Arbeit, die den antiken Thongefäfsen zu teil geworden ist, bleibt doch noch vieles zu thun übrig. Nicht allein, dafs durch neue Funde unsre Kenntnis beständig erweitert, zugleich aber auch fortwährend fernere Fragen aufgeworfen werden: auch das längst Bekannte gibt der eindringenden Forschung immer neue Rätsel auf. Und selbst für die Teile der Vasengeschichte, denen seit Eduard Gerhard (1828 ff.), Otfr. Müller, G. Kramer, Fr. Thiersch, de Witte, Otto Jahn, um nur einige der hervorragendsten älteren Forscher zu nennen, die hingebendste Arbeit gewidmet ist, hat noch immer keine allgemeine Übereinstimmung erzielt werden können. Heinrich Brunn, dessen feinsinnigen und treffenden Beobachtungen gerade die Vasenkunde so viele reiche Förderung verdankt, erklärte in einer wichtigen, an anregenden neuen Gedanken und Hinweisen reichen Schrift (Probleme in der Geschichte der Vasenmalerei. Abhandl. d. bayer. Akad. d. Wissensch. I Kl. XII, 2. München 1871) und neuerdings, da seine Ausführungen nur teilweise Zustimmung gefunden hatten, in einer Fortsetzung (Über die Ausgrabungen der Certosa von Bologna. Abhandl. d. bayer. Akad. d. Wissensch. I Kl. XVIII, 1. München 1887), dafs er die grofse Mehrzahl der in Etrurien gefundenen bemalten Vasen für relativ späte Nachahmungen aus dem 3. Jahrh. v. Chr. halte.

Da ich Brunns Urteil nicht beipflichten kann und der Überzeugung bin, dafs die von ihm vorgebrachten Bedenken verhältnismäfsig leicht durch anderweitige Erklärung genügend aufgehellt und erledigt werden können, werde ich im Folgenden Brunns Ansicht nur in einzelnen Fällen wieder berühren, im allgemeinen aber die Entwickelung so zu schildern versuchen, wie sie auf Grund der älteren Arbeiten vor allem durch die energisch vordringenden Untersuchungen von G. Loeschcke, A. Furtwängler, W. Klein, F. Winter, F. Dümmler u. a. erschlossen ist. Was meines Erachtens noch in Frage steht, soll bezeichnet, nur das Wesentliche, wie es der beschränkte Raum erfordert, berücksichtigt werden. An einer neueren zusammenfassenden Behandlung der Vasenkunde fehlt es noch; Furtwängler hat versprochen, sie seiner Berliner Vasenbeschreibung folgen zu lassen; begonnen ist eine solche Arbeit schon in dem genannten Werke von Dumont et Chaplain, Les céramiques de la Grèce propre, doch hat die Arbeit leider durch Dumonts Tod eine Störung erlitten und ist jetzt (unter E. Pottiers tüchtiger Leitung) erst bis zu den älteren attischen Vasen fortgeschritten. Auch sind die ersten Abschnitte durch neuere Forschungen schon in vieler

Hinsicht überholt. Die Vasenlitteratur ist so überaus reich, dafs mir gewifs manches wird entgangen sein, doch hoffe ich nichts Wesentliches übersehen zu haben. Nennen werde ich indes von einschlägigen Einzeluntersuchungen nur solche, durch die meiner Meinung die wissenschaftliche Erkenntnis vorzugsweise gefördert ist. Die Abbildungen müssen vor allem reden. Sie sind teilweise schon vor langer Zeit ausgewählt, als noch kein vollständiger Überblick über alle übrigen Vasenabbildungen in diesen ›Denkmälern‹ möglich war; jetzt sehe ich, dafs nicht wenige durch andre geeignetere hätten ersetzt werden können, aber ich denke, zur Veranschaulichung der Hauptpunkte der Vasengeschichte werden alle dienen.

Die ältesten Thongefäfse aus dem Gebiete des Mittelmeeres, von denen wir bis jetzt Kunde haben, sind diejenigen, welche durch Schliemanns Ausgrabungen aus den tiefsten Schichten von Hissarlik zu Tage gekommen sind. Eine Reihe bezeichnender Stücke ist Art. ›Troja‹ abgebildet und besprochen. Darauf mag hier verwiesen und nur die Hauptsache noch einmal kurz hervorgehoben werden. Die Gefäfse dienten dem täglichen Gebrauch, sind also keine Pracht- und Zierstücke, wie die meisten der in Gräbern beigesetzten oder als Weihgeschenke aufgestellten Vasen aus späterer Zeit. Sie sind fast durchgängig mit der Hand gefertigt und noch unbemalt. Die Grundformen sind überaus einfach, meist aus der Kugelform hervorgegangen. Die Henkel sind plump, sehr oft vertreten ihre Stelle kleine durchbohrte Ansätze zum Hindurchziehen einer Schnur, mittels derer die Gefäfse aufgehängt werden konnten. Das war um so nötiger, als sie in der Regel wegen der unteren Rundung sich nicht stellen liefsen; selbst Abplattung des Bodens findet sich noch selten; wo, wie etwa bei Kochtöpfen, Füfse nicht entbehrt werden konnten, fügte man drei mehr oder weniger hohe, sei es geradlinige, sei es spiralförmig gewundene Füfse an. Die Vasen waren aufsen meist glatt poliert und empfingen durch irgend welches besondere Verfahren beim Brennen eine firnisartig glänzende rote oder schwarze Oberfläche. Die im ganzen seltenen Verzierungen zeigen die einfachsten Linienformen, sind gewöhnlich mit spitzem Werkzeug eingeritzt, oft jedoch auch durch aufgelegte Thonstreifen hergestellt. Ein bestimmtes System der Ornamentik ist noch nicht vorhanden. Es ist die denkbar einfachste ›geometrische‹ Verzierungsweise. Zur rohen Nachahmung der menschlichen Gestalt gesellt sich die einzelner Tiere. Ziemlich oft kehren eigentümliche Mifsbildungen wieder, wo mehrere Vasenkörper unter einer Mündung vereinigt oder ein Gefäfs mit mehreren Mündungen versehen ist. Die Technik beharrt Jahrhunderte lang auf demselben Standpunkt und läfst nur geringe Fortschritte wahrnehmen. Die jüngsten Vasen scheinen in die Zeit der hellenischen Ansiedlungen in der Troas hinabzureichen.

Dafs diese Gefäfse von allen bisher bekannten die ältesten sind und eine einheitliche streng geschlossene Gruppe bilden, wird jetzt schwerlich noch ernstlich in Zweifel gezogen werden. Um so natürlicher hat man Umschau gehalten, ob und welche Vasen anderen Fundorts mit denen von Hissarlik übereinstimmten oder wenigstens ihnen nahestånden. Da konnte es nicht verborgen bleiben, dafs nicht nur die Thonware der ältesten Ansiedlung auf Tiryns den gleichen ursprünglichen Charakter trägt, dafs auf vielen Inseln der Kykladengruppe in vorgriechischen Gräbern gleichartige Vasen gefunden werden, sondern auch dafs vor allem die in den letzten Jahren genauer bekannt gewordenen ältesten Grabstätten auf Cypern in ihren Thongefäfsen die genaueste Übereinstimmung zeigen, wenn auch einzelne örtliche Unterschiede hervortreten. Da haben wir den gleichen groben ungeschlämmten Thon, dieselbe fast ausnahmslose Herstellung ohne Töpferscheibe, dieselbe glänzend rotbraune, seltener schwarze Politur der Oberfläche; erst in jüngeren Gräbern tritt Bemalung der thonfarbigen Aufsenseite mit linearen Verzierungen daneben auf. Früher wurden, wie auf Hissarlik, die Ornamente nur eingeritzt und zwar ohne ein festes System, oder es wurden Thonstreifen reliefartig aufgelegt. Auch hier herrscht noch die Kugelform vor, die Gefäfse sind nicht zum selbständigen Stehen eingerichtet und haben teils drei angesetzte Füfse, teils durchbohrte Ansätze zum Behuf des Anhängens. Die grotesken Verkoppelungen mehrerer Vasen sind häufig wie in der Troas, hier wie dort ist die kugelförmige Schnabelkanne mit langem Halse besonders beliebt. Auch so eigentümliche Formen wie die Röhrenvase (Abb. 2030), viele Tiervasen u. dergl. kehren auf Cypern wieder. Die Unterschiede sind unbedeutend. Es fehlen die Gesichtsurnen; erst in phönikischer Zeit scheinen sie in etwas veränderter Gestalt wieder aufzutauchen. Es fehlen die Deckel mit kronenförmigem Bügelgriff; die Stelle des charakteristischen Trinkgefäfses von Troja (Abb. 2028) vertritt hier ein henkelloser halbkugelförmiger Napf. Eine Besonderheit sind sporenartige Ansätze an vielen Henkeln. Unter den aufgesetzten Zierraten kommen vereinzelt auch rohgebildete Tierfiguren vor, in ähnlichen Formen, wie wir sie von den troischen ›Spinnwirteln‹ kennen. Wirtel sind übrigens auch auf Cypern keine Seltenheit. Zur älteren Gruppe mit dunkelroter, glänzender Oberfläche und eingeschnittener Linienverzierung gehört die Kanne Abb. 2045 (auf Taf. LXXXVIII, nach Lau, Griech. Vasen Taf. II, 2). Diese Form mit cylindrischem Hals und geradem Ausgufs ist auch von Hissarlik bekannt. Die eingeritzten Linien sind ebenso, wie es dort üblich war, mit weifser Kreide



Cyprische Schnabelkanne. Zu Seite 1935.)

Becher in Form eines Silenkopfes. (Zu Seite 1997.)

VERLAG VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN UND LEIPZIG.

Verschiedene Vasen der Münchener Sammlu



2045

Cyprische Kanne.
(Zu Seite 1934.)

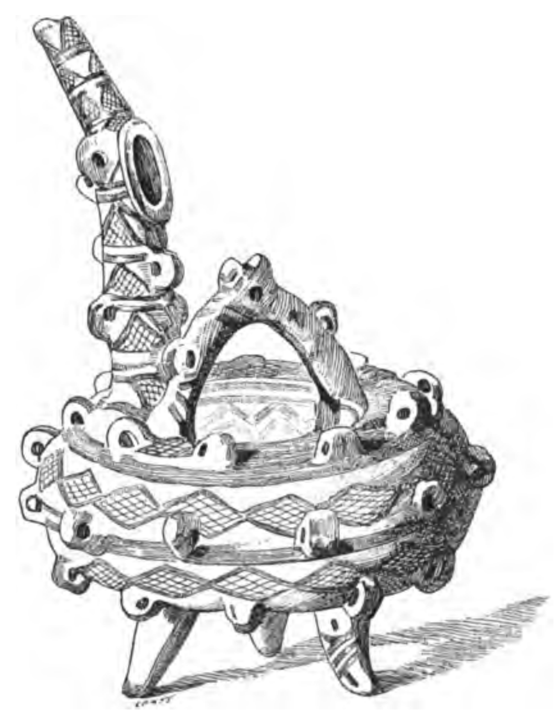
2046 b

Tasse (S. 1976). 2048

2046 a u.b. Die sog. »Dodvellvase«
(Zu Seite 1953 1960 1963).

2044—2048

ausgefüllt. Übrigens bekundet dies Gefäfs schon einen gewissen Fortschritt durch die sorgfältige Gliederung des Raumes mittels der Ornamente. Der Sporn mag das Ausgiefsen erleichtern sollen, jedenfalls ist er hervorgegangen aus den warzenförmigen Erhebungen, die an die Stelle der Brüste der alten Gesichtsurnen traten und auch in Cypern nicht ungewöhnlich sind (vgl. Cesnola, Cyprus p. 408 fig. 28; Vasen gleicher Technik ebdas. tav. VII). Unsre Abb. 2044 (auf Taf. LXXXVIII nach Lau Taf. I, 2) zeigt eine Schnabelkanne mit aufgemalter Verzierung, wie sie dem jüngeren Teile der ältesten Gräbergruppen eigen ist. Die Form erinnert an die troische (vgl. Abb. 2017), doch ist es offenbar schon eine weitere Fortbildung. Der Bauch des Gefäfses ist nicht mehr kugelrund, sondern birnen- oder schlauchförmig. Die Ösen am Halse sind Überbleibsel der ehemaligen durchbohrten Ansätze. Sie werden bei diesen jüngeren Gefäfsen ganz ornamental verwendet und in zweckloser Spielerei gehäuft. So ist die Vase Berlin 146 mit nicht weniger als 14 solcher Ösen ausgestattet. Ein bezeichnendes Beispiel dieser Art Abb. 2049 nach Perrot-Chipiez III p. 689 Fig. 493.



2049 Altcyprische Vase.

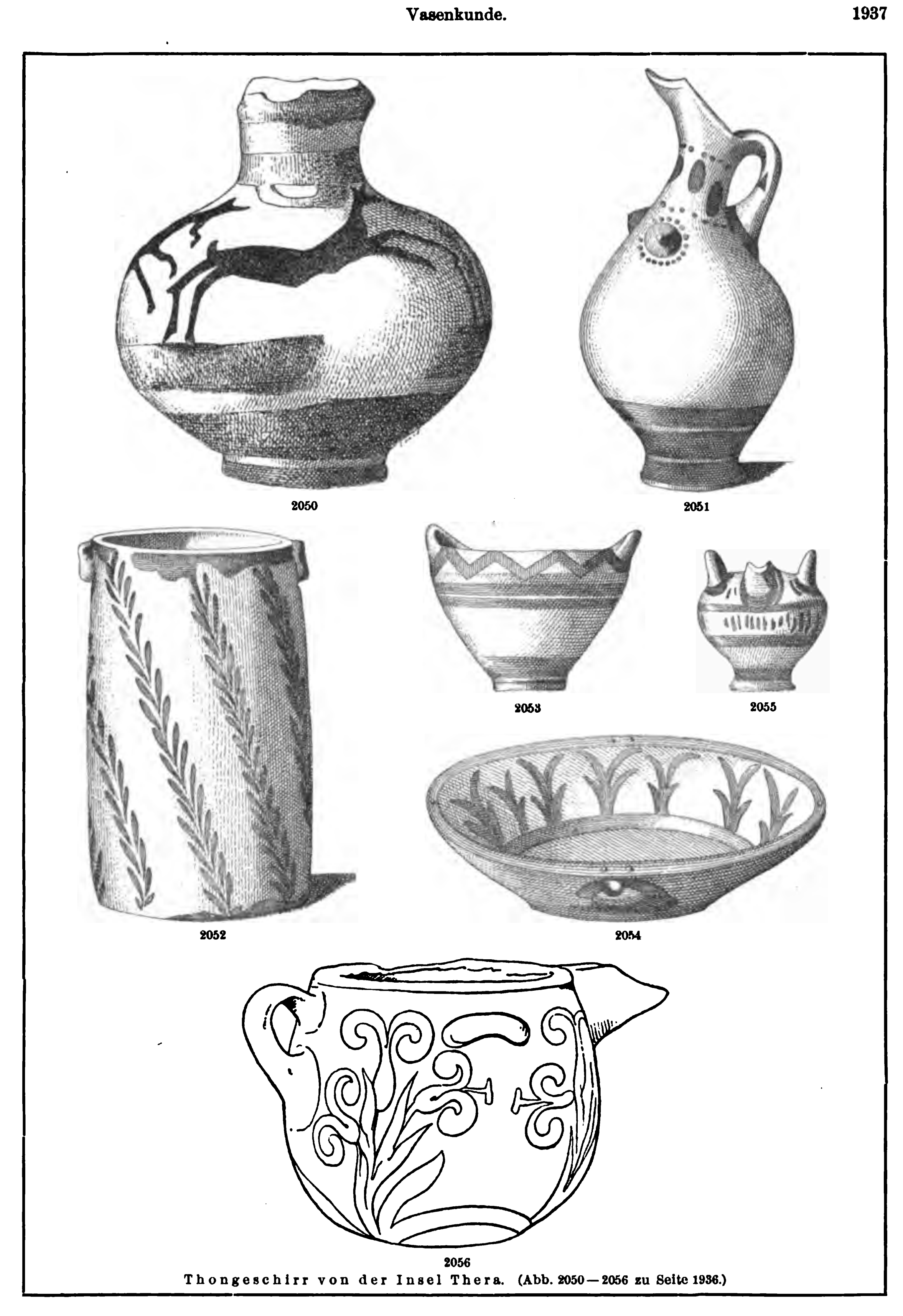
Alle diese Wahrnehmungen legen die Schlufsfolgerung nahe, dafs die Verfertiger der Thonware in der Troas und auf Cypern Leute gleichen Stammes waren. Wenigstens wird sich für eine so augenfällige Übereinstimmung schwerlich eine angemessenere Erklärung finden lassen. Die Annahme einer etwaigen Einführung der Gefäfse nach Hissarlik von Cypern aus oder umgekehrt ist von vornherein aus vielen Gründen abzuweisen; die Gefäfse sind sicher an Ort und Stelle gearbeitet; an beiden Plätzen läfst sich eine gesonderte langsame Entwickelung verfolgen. Der Fortschritt war auf Cypern anscheinend gröfser, das Ritzverfahren ward verhältnismäfsig früh beseitigt und die Bemalung (wir wissen nicht infolge welchen Einflusses) trat an dessen Stelle. Eine sichere Zeitbestimmung ist für die ältesten cyprischen Gefäfse wie für die troischen vorderhand noch unmöglich, im allgemeinen wird man das zweite Jahrtausend anzunehmen haben. Erst in den letzten Gräbern dieser ältesten Epoche kommen vereinzelt auch Vasen des »mykenischen Stils« zum Vorschein. Die phönizischen Grabstätten sind jünger und deutlich zu unterscheiden, auch trägt die in ihnen gefundene Thonware einen ganz anderen Charakter. (Vgl. die sorgfältigen Auseinandersetzungen von Dümmler, Athen. Mittl. XI, 209 ff.)

Von ihr soll später die Rede sein. Wir müssen unsre Augen jetzt westwärts auf die Inseln des ägäischen Meeres richten, wo, wie wir sahen, gleichfalls Gefäfse ähnlicher Art gefunden werden. Paros, Naxos, Jos, Amorgos, Melos, Syra und Thera, um nur die wichtigeren zu nennen, sind als Fundorte bekannt geworden. Überall begegnen wir dort verwandten Zügen, die auf einen Zusammenhang mit dem cyprischen und troischen Thongeschirr schliefsen lassen, doch mischt sich auch mancherlei Neues ein; es ist eine nahe stehende, aber sichtlich jüngere Reihe, die zwar eine Entlehnung gewisser Formen, zugleich aber auch eine selbständige Entwickelung verrät. Im einzelnen das hier auszuführen ist unthunlich, auch ist noch verhältnismäfsig wenig Vergleichungsmaterial vorhanden; einiges findet man Athen. Mittl. XI Beil. 1. 2 zusammengestellt, wo Dümmler S. 15 ff. auch die aus diesen Funden sich ergebenden Schlüsse zu ziehen sucht. Er hält die altcyprischen Grabstätten für gleichzeitig mit den vorgriechischen Resten auf den Kykladen, deren Bevölkerung stelle eine selbständige Schattierung und Fortbildung derselben Kultur dar. Wie auf Cypern und Hissarlik seien auch hier nur wenige fremde Einflüsse nachweisbar. — Am besten sind wir über Thera (Santorin) unterrichtet. Bei einem heftigen vulkanischen Ausbruch in vorgeschichtlicher Zeit, der bedeutende Veränderungen in der Gestaltung der Insel hervorrief, wurden zugleich auch alte Wohnstätten mit verschüttet. Diese müssen daher mit ihrem gesamten Inhalt der Zeit vor dieser Katastrophe angehören. Von Geologen wird für dieses Ereignis der Anfang des 2. Jahrtaus. v. Chr. berechnet und andre Beobachtungen machen wenigstens die erste Hälfte des Jahrtausends wahrscheinlich. Das in jenen Wohnungen entdeckte Thongeschirr, das nach der Eigenart

des Thons nur auf der Insel selbst hergestellt sein kann, mufs demnach aus dieser Zeit stammen, und gleiches gilt wohl auch von der verwandten Thonware der Nachbarinseln. Rohere Gefäfse von altertümlicherem Aussehen kommen übrigens neben feineren und anscheinend jüngeren vor, ein Hinweis, dafs ältere und jüngere Form und Technik noch lange nebeneinander in Gebrauch bleiben kann. Einige Haupttypen theräischer Vasen bringen unsre Abb. 2050—2055 (nach Dumont-Chaplain pl. I. II) und 2056 zur Anschauung. Auf den ersten Blick lassen sie gegen die bisher besprochene Thonware einen erheblichen Fortschritt erkennen. Die Mannigfaltigkeit der Grundformen ist gröfser, die Gefäfse sind durchgängig auf der Scheibe gedreht und zum Stehen eingerichtet, die Verzierungen sind nicht mehr eingeritzt oder aufgesetzt, sondern gemalt. Die Kanne (Abb. 2051) weist ohne Zweifel auf die troische Schnabelkanne zurück. Die Brüste erinnern an die alten Gefäfse mit menschlichem Antlitz, und auch die Verzierung des Halses wird am ersten als Nachahmung wirklichen Halsschmuckes verständlich. Die Oberfläche ist grau, die Bemalung in mattem Braun ausgeführt. Gleichartige breitaufgemalte einfache Bandstreifen zeigen auch die Abb. 2053 und 2055. Das eine ein tiefer Napf mit rötlicher Bemalung, das andre ein Gefäfs, dessen Form schon »mykenischen« Mustern sich nähert. Ein neues Element bringt die grofse länglichrunde Schüssel Abb. 2054. Die Henkel mit sonderbaren kleinen Vorsprüngen sind wie gewöhnlich von einem gemalten Streifen (braunrot) umgeben, sonst ist die Aufsenseite schmucklos. Die Innenwände ziert zwischen breiten Streifen ein Ornament, das offenbar eine Blattstaude oder Strauchwerk wiedergeben will. Die Vorliebe für pflanzliche Motive ist dieser Gefäfsklasse überhaupt eigen; auch läfst es sich nicht verkennen, dafs diese Verzierungsweise hier noch ein neues, nicht abgegriffenes Gepräge zeigt. Die Pflanzen sind kunstlos gemalt, nicht schematisch gekünstelt; sie verraten unbefangene Beobachtung der Natur. Das beweist auch Abb. 2056 (nach Furtwängler-Loeschcke, Myk. Vas. S. 19 Fig. 6). Das Gefäfs steht den älteren mykenischen sehr nahe, die Form kommt ähnlich auch dort vor. Der Thon hat einen braunroten Überzug, die Zeichnung ist in weifser Farbe aufgetragen. Interessant ist, dafs diese lilienartige Blüte, wie gemalte Stuckreste lehren, auch im Wandschmuck jener verschütteten Wohnungen Verwendung fand. Und ebenso erscheint sie auf einer der kunstvollen mykenischen Dolchklingen (Bull. de Corr. Hell. 1884 pl. 2). Ein anderes Motiv erblicken wir auf dem cylinderförmigen Gefäfs Abb. 2052, kleine braun aufgemalte Blätterzweige. Die Form wiederholt sich öfter, im Boden befindet sich ein kleines Loch. Andre gleichfalls unten durchbohrte Vasen sind kegelförmig gebildet und laufen unten spitz zu, am oberen Rande sitzt ein kleiner Henkel. Vereinzelt brauchte man auch Spiralverzierungen, vereinzelt endlich Tiere, wie Abb. 2050 (nach Dumont-Chaplain p. 21 fig. 32). Wir sehen da laufende Tiere einer schwer bestimmbaren Gattung in schwarzer Farbe, zwischen je zweien sind Blattpflanzen gleicher Art wie auf Abb. 2054 in rot gemalt. Rot sind auch die breiten umlaufenden Bänder und die vom Halsstreif auf die Schulter herabhängenden Halbkreise. Ein anderes ähnliches Gefäfs ist mit Vögeln geschmückt, wie sie in verwandter Form auch aus Mykenai bekannt sind. Alles in allem, es ist eine Gefäfsgattung, deren Eigenart sofort einleuchtet. Sie berührt sich jedoch bei näherer Prüfung in so vieler Hinsicht mit den älteren mykenischen Vasen, dafs eine strenge Sonderung vorerst wenigstens noch nicht überzeugend hat durchgeführt werden können. Von Wichtigkeit ist aber die Thatsache, dafs diese Thonware von Thera aus den verschütteten Niederlassungen mit den jüngeren Formen der »mykenischen« Keramik nichts gemein hat und sich schon dadurch als älter erweist. Das Ergebnis unserer Betrachtung ist die Überzeugung, die durch zahlreiche andre Erwägungen verstärkt wird, dafs das Thongeschirr der Kykladen, das von dem theräischen nicht getrennt werden kann, eine im grofsen und ganzen gewifs auch zeitliche Zwischenstufe bildet zwischen der uralten Keramik von Hissarlik und Cypern und der reicheren und wichtigeren des mykenischen Kreises.

Über dessen Bedeutung und seine weite Verbreitung mufs auf die Bemerkungen zu »Mykenai« verwiesen werden (S. 992. 996 ff.). Seit jenem Versuch einer zusammenfassenden Darstellung ist besonders durch Furtwängler-Loeschckes Herausgabe der »Mykenischen Vasen« und die daran sich knüpfenden Erörterungen manches in neue Beleuchtung gerückt worden, ohne dafs man die Frage bereits als abgeschlossen ansehen dürfte. Wir wissen jetzt, dafs diese aufserhalb Argolis hauptsächlich, doch keineswegs ausschliefslich durch die Thongefäfse vertretene »mykenische« Kultur langsam erwuchs, allmählich eine hohe, glänzende Blüte erreichte und endlich anscheinend rasch und plötzlich, vermutlich infolge eines äufseren Ereignisses, zu grunde ging oder doch nur in engen Grenzen geraume Zeit noch kümmerlich fortlebte. Ihre Anfänge sind auch jetzt noch dunkel, über ihre Träger und ihre Zeit ist man zu einer sichern allseitig befriedigenden Entscheidung noch nicht gelangt.

Unter den Vasen lassen sich der Technik nach mehrere Gruppen unterscheiden. Ein Teil — und das sind die älteren — zeigt eine Bemalung in matten stumpfen Farben, und zwar ist teils der feine rötliche Thon glänzend poliert, die Ornamente



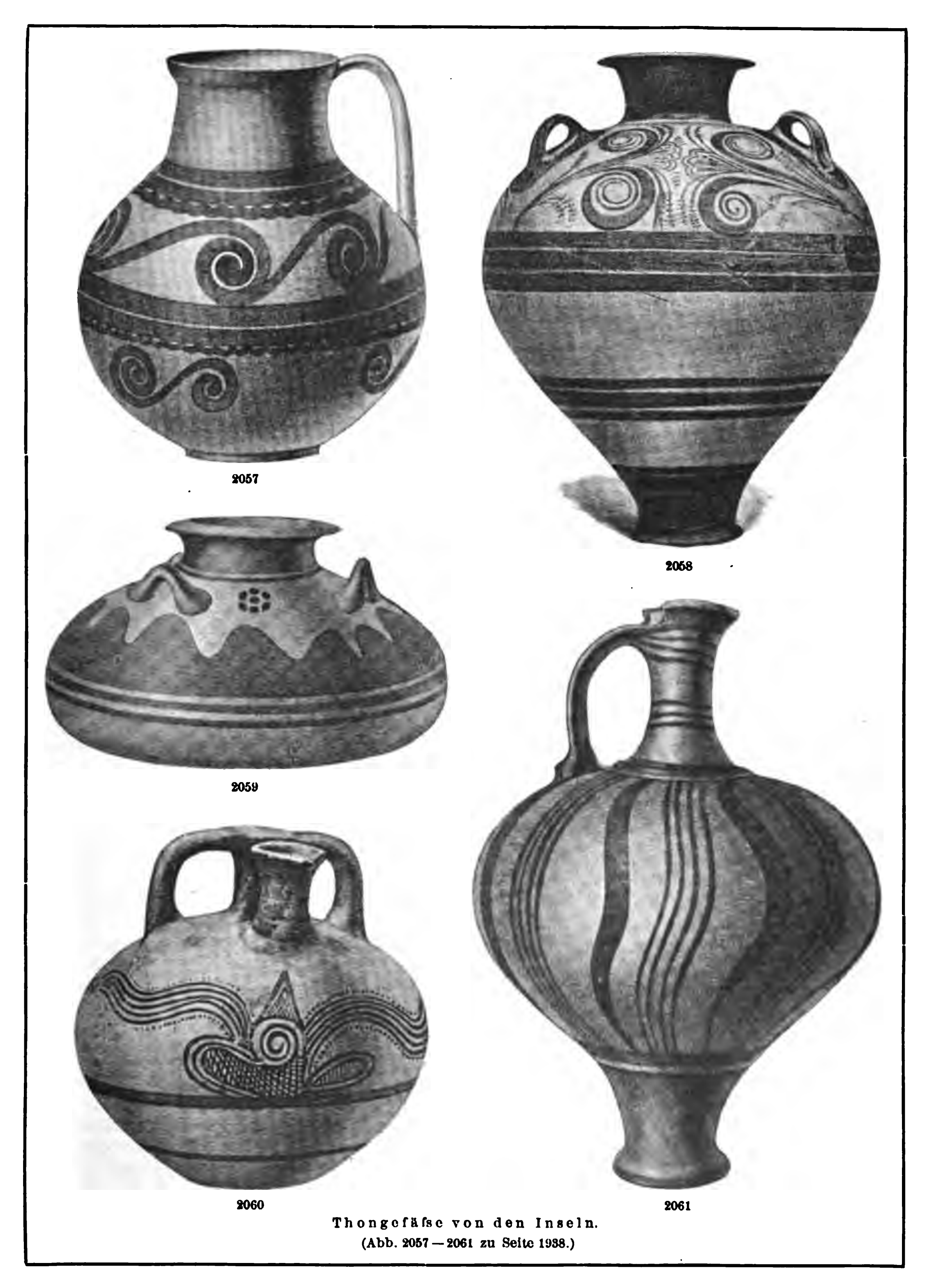
2056

Thongeschirr von der Insel Thera. (Abb. 2050—2056 zu Seite 1936.)

mit violettbraun, rot oder weifs gemalt, teils der blafsgelbe grünliche Thon unpoliert und als Farbe nur violettbraun verwendet. Die zweite weit zahlreichere und wichtigere Gruppe, welche die charakteristischen Merkmale des »mykenischen Stils« trägt, kennzeichnet sich durch glänzende Firnisfarbe und damit tritt, wie Furtwängler und Loeschcke mit Recht hervorheben, »ein völlig neuer Faktor in die Kunstgeschichte ein«. Auf dieser Erfindung beruht der besondere Vorzug, an sie knüpft sich die eigenartige Entwickelung der hellenischen Vasengattungen. Man kann an den mykenischen Gefäfsen mit Firnismalerei einen stufenweisen Fortschritt erkennen. Zuerst wird der Thongrund mit schwarzer Firnisfarbe überzogen und die Verzierungen dünn in mattem Weifs und Dunkelrot aufgesetzt (I), oder der Überzug ist aus feinem Thon hergestellt, bald weifslich, bald gelbbraun, die Ornamente dann mit schwarzbrauner Firnisfarbe aufgemalt, hie und da mit einem Zusatz von weifs (II). Dies ist das ältere Verfahren. Dann folgte die Hauptperiode der mykenischen Keramik, der die meisten, die schönsten und besonders charakteristischen Beispiele dieses Stils zuzuzählen sind. Da ist der Thon fein und gereinigt, die Oberfläche von warmer gelblicher Farbe glänzend und glatt. Die Firnisfarbe durchläuft alle Töne von gelb bis schwarzbraun, meist aber ist sie leuchtend rot (III). Die spätesten Gefäfse haben weder die glänzend glatte Oberfläche, noch das lebhafte Hochrot, auch ist der Firnis stumpfer. In den alten Schachtgräbern fand sich aufser den mattfarbigen Vasen nur die ältere Weise der Firnismalerei (I und II), Gefäfse der letzten Stilart (IV) kommen aufserhalb Argolis nur selten vor, die gesamte Masse der in Attika, Böotien, Rhodos (Jalysos), Kreta und an anderen Orten zu Tage geförderten »mykenischen« Vasen sind in der schönen Technik des dritten Firnisstils hergestellt.

Von den mattfarbigen Gefäfsen mag Abb. 2057 (nach Furtwängler-Loeschcke, Myk. Vas. 24, 175) als Probe gelten. Es ist noch die alte Kugelform, die fast nur beim ältesten mykenischen Thongeschirr noch zu finden ist. Aus Hissarlik kennen wir schon die ähnliche und auch in Mykenai nicht seltene Art mit kurzem, zurückgebogenem Hals (vgl. Abb. 2018), allerdings noch ohne Bemalung. Die umlaufenden Streifen erinnern an die Gefäfse von Thera, kleine daran gehängte Halbkreise sahen wir auch dort (Abb. 2050 auf S. 1937), hier treten sie einzeln und noch häufiger aneinandergereiht wie auf unserer Vase ziemlich häufig auf. Auch die Spirale, welche in der mykenischen Ornamentik eine so grofse Rolle spielt, ist in dieser einfachen, fortlaufenden Gestalt gerade auf den älteren Gefäfsen beliebt. Sie weist wie so vieles andre auf Metallgefäfse als Vorbilder hin, Vorbilder, die gewifs dem Osten verdankt wurden. Auch die eigentümliche greifenähnliche Tierbildung auf einer Vase dieser Gruppe (Myk. Thongef. Taf. 8) bezeugt Einflufs von Osten her. Ob diese mattfarbigen Gefäfse alle oder teilweise in Mykenai selbst gearbeitet, oder von auswärts, etwa von den Inseln, eingeführt sind, scheint noch zweifelhaft. Auf jeden Fall stehen sie der Keramik der Kykladen sehr nahe.

Für die jüngere wichtigere Gruppe mit Firnismalerei halten Furtwängler und Loeschcke die Fabrikation in Mykenai für ausgemacht. Alle Vasen dieser Art an anderen Orten seien von Argolis aus eingeführt. Indes, wie viel auch für diese Annahme sprechen mag, für erledigt kann die Frage noch nicht gelten, da sich nicht wenige Bedenken dagegen erheben. Einige sind jüngst von Dümmler und Studniczka (Ath. Mittl. XII, 1 ff.) zur Sprache gebracht. Die Besonderheit dieser Gattung wird durch unsre Abbildungen, hoffe ich, genügend zur Anschauung kommen. Sie führen uns die Hauptformen vor Augen. Da haben wir Abb. 2058 (nach Furtwängler-Loeschcke 5, 28 aus Jalysos) das Vorratsgefäfs mit drei Schulterhenkeln, das man innerhalb des mykenischen Kulturkreises überall mit geringfügigen Abweichungen wieder antrifft. Ähnliche Formen kennen wir von Thera, ja auch mehrere grofse Vasen von Hissarlik kann man als Vorläufer ansehen (vgl. Schliemann, Ilios N. 1135/36). Ein kleineres Gefäfs ist hergestellt durch Fortlassung des unteren Teils Abb. 2059 (nach Furtwängler-Loeschcke 20, 147 aus Böotien). Hier erscheint der Boden abgerundet, ebenso oft ist er flach. Eine der häufigsten und verbreitetsten Formen dieser Zeit ist die der Bügelkanne, deren Griff an die kronenförmigen Deckel vieler Gefäfse von Hissarlik erinnert (z. B. Abb. 2021). Gewöhnlich sieht sie so aus wie Abb. 2060 (nach Furtwängler-Loeschcke 14, 86 von Cypern), eine etwas gedrückte Kugel mit abgeplattetem Boden oder flachem breitem Fufs, doch ist auch Verlängerung der unteren Hälfte nach Art von Abb. 2058 nicht selten; im Verlauf der Entwickelung wird, wie bei allen Gefäfsen, die Form schlanker und zierlicher gebaut, fast wie die Kanne Abb. 2061 (nach Furtwängler-Loeschcke 13, 89. Berlin 22), deren obersten Teil man sich ebenso gut mit einem Bügelgriff oder mit niedriger breiter Mündung und drei Henkeln wie Abb. 2058 ausgestattet denken könnte. Der Hals der Bügelkanne ist meist so eng, dafs man zur Füllung des Gefäfses eines Trichters bedurfte. Einen solchen zeigt Abb. 2062 (nach Furtwängler-Loeschcke 11, 71 von Jalysos); nur fehlt am oberen Rande der ursprüngliche kleine Henkel. Wir erinnern uns, dafs gleichartige Gefäfse auch auf Thera gebräuchlich waren. Der einhenklige Becher Abb. 2063 (nach Furtwängler-Loeschcke 10, 63 aus Jalysos) ist unverkennbar die Nachbildung eines



Thongefäfse von den Inseln.
(Abb. 2057—2061 zu Seite 1938.)

Metallgefäfses. Eine andre Form wiederholt annähernd die des Silberbechers Abb. 1208; wir finden sie z. B. unter den Bruchstücken auf Abb. 1202. Eine zweihenklige Abart tritt uns in Abb. 2064 (nach Furtwängler-Loeschcke 18, 122 aus Aliki. Berlin 26) vor Augen; oft ist der Bauch des Gefäfses höher und schwerer, der Fufs breiter und gedrungener, etwa wie bei Abb. 2058 und 2061. Von besonders leichter und gefälliger Gestalt ist der Becher Abb. 2065 (nach Dumont-Chaplain pl. III, 1 aus Jalysos. Genauer bei Furtwängler-Loeschcke S. 49), eine Form, welche wie die der Bügelkanne zu den erkorenen Lieblingen der jüngeren mykenischen Töpferkunst zählt. Schliefslich sei noch auf den tiefen zweihenkligen Napf Abb. 2066 (nach Furtwängler-Loeschcke 28, 241 aus Mykenai) und die Amphora Abb. 2067 (nach Furtwängler-Loeschcke S. 29 Fig. 17) aufmerksam gemacht. Es bedarf keines Beweises, dafs auch diese Formen mit den übrigen in enger Verbindung stehen.

Bekundet sich so wie durch die Gleichartigkeit der Technik, auch durch die Verwandtschaft der Gefäfsformen die Zusammengehörigkeit und Selbständigkeit dieser ganzen Gruppe, so tritt ihre Eigenart noch deutlicher zu Tage in den aufgemalten Verzierungen. Diese Gefäfse müssen in der Nähe des Meeres entstanden sein. ›Man bemalte sie mit allem, was das Auge des Strandbewohners fesselte: mit Wellen (Abb. 2059), Fischen (Abb. 2063), Seesternen, Quallen und Polypen (Abb. 2065 und 2062), Nautilus (Abb. 2060); auch Korallen, Schneckenhäuser (Purpurschnecke Abb. 1201) und Muscheln verschiedener Art, wie sie einst den Bewohnern selbst zum einfachen Schmuck gedient hatten, wurden zur Verzierung der Vasen nachgebildet. Von Gewächsen fanden namentlich Wasserpflanzen und Epheublätter Nachahmung, ferner Blättchenzweige mit und ohne Ranken, der Palmbaum, der wohl unlängst erst auf griechischem Boden bekannt geworden war, und namentlich die Blüte der Lilie (vgl. Abb. 1200. 1202 unten links und 2058).‹ ›Doch nur einige dieser Naturformen, wie der Polyp, der Nautilus, eine runde und eine längliche Schneckenform, eine flache zweischalige Muschel und von Pflanzen die Palme und die Blüte, wurden zu wirklich fruchtbaren Elementen der Ornamentik; die übrigen starben relativ zeitig und entwickelungslos ab. Von technischen Motiven kam ursprünglich neben diesen Darstellungen nur die Spirale zur Verwendung‹ (Abb. 2057. 2066). Später erweiterte zwar infolge von Zuführung neuer Elemente die Vasenmalerei ›den Kreis ihrer Darstellungen, indem sie Vierfüfsler, Vögel und Menschen hineinzog, auch textile Motive später verwendete, aber nie findet man auf einer mykenischen Vase mit Firnismalerei Greif, Sphinx oder Löwen, eine Papyrusblüte oder einen Lotoskelch.‹ Bleibt so der Kreis der Darstellungen ein selbständiger und streng geschlossener, so scheint doch wie die Form der Gefäfse auch die Anordnung und Stilisierung der Darstellungen von der höheren Technik der Metallarbeit starke Abhängigkeit zu verraten. Tierformen schmückten schon vereinzelt Vasen von Thera (Abb. 2050) und mykenische Gefäfse mit Mattmalerei; sie scheinen, abgesehen von Wassertieren, auf den ersten Stufen der Firnismalerei zu fehlen und treten erst im dritten Stil wieder auf. Zu den interessantesten, die mit menschlichen Figuren geschmückt sind, gehören unstreitig mehrere Amphoren dieser Malweise, welche sämtlich von Cypern stammen, dort also besonderen Anklang gefunden haben müssen. Dafs sie eingeführt und nicht auf Cypern verfertigt sind, darüber lassen Form und Technik keinen Zweifel. Auf allen ist, ähnlich wie auf unserer Abb. 2067, ein Zweigespann dargestellt. Die Besonderheit der Zeichnung drängt sich von selbst auf. Die Gestalt der Pferde mit den kurzen dünnen Beinen, dem langen Hals und dem schmalen Kopfe, der Federschmuck an ihrem Nacken, die punktierten Flächen der Gewänder und des Wagenkastens, die hinter dem Wagen stehende Frau mit erhobenen Armen, die Blütensträucher und Füllornamente, alle diese auffälligen Einzelheiten kehren in dieser oder jener Form im Gebiete der mykenischen Kultur wieder. Als vollendetste Leistung der spätmykenischen Vasenmalerei in der Wiedergabe der menschlichen Gestalt sind zweifellos die berühmten Bruchstücke mit der Darstellung ausziehender Krieger anzusehen (Furtw.-Loeschcke Taf. 42. 43, teilweise auch Schreiber, Kulturhist. Bilderatl. Taf. 34, 4). Der Fortschritt in der Zeichnung ist bei aller Unbeholfenheit aufserordentlich grofs; das Gefäfs gehört gewifs zu den letzten Ausläufern der mykenischen Technik. Die übrigen Vasen des letzten Stils haben geschmackvolle Formen, der Schmuck ist überaus reich, aber ganz dekorativ. Wie die ursprünglich der Natur entnommenen Motive im Laufe der Zeit erstarrten, lehrt schon Abb. 2064, einen weiteren Schritt in dieser Richtung bezeichnen die beiden Bruchstücke Abb. 1202 in der Mitte rechts, wie durch die Vergleichung mit der früheren Pflanzenbildung Abb. 1200 und 2058 jedem einleuchten wird. Die Verfertigung dieser Vasen fällt in eine Zeit, in der die ›geometrische‹ Verzierung bereits in Blüte stand.

Wie die Thonware der Inseln abgelöst wird durch die ›mykenischen‹ Vasen, für deren Fabrikationsmittelpunkt Furtwängler und Loeschcke, wie gesagt, Argolis selbst ansehen, so folgt dem ›mykenischen‹ Stil der ›geometrische‹, d. h. gleich nach der eigentlichen Blütezeit jener Keramik tritt mehr und mehr eine bestimmte Gefäfsgattung in den Vordergrund, welche an einem ganz eigentümlichen System geometrischer Ornamente kenntlich ist. Nach dem hauptsächlichen Fundort der hervorragendsten Beispiele



Inselgefäſse der mykenischen Periode.
Abb. 2062 u. 2063 zu Seite 1938, Abb. 2064—2067 zu Seite 1940.)

dieser Art pflegt man diese Gefäfse insgesamt als »Dipylonvasen«, ihre Ornamentik als »Dipylonstil« zu bezeichnen.





2068 Sog. »Dipylonvasen«.

Bei der »mykenischen« Vasenklasse konnten wir eine stufenweise langsame Entwickelung verfolgen; die Dipylonvasen treten, soweit sich das jetzt übersehen läfst, »sogleich fertig, und was den Stil betrifft, sogar greisenhaft in die Geschichte (Furtwängler-Loeschcke). Ob spätere Funde uns auch die Anfänge berichten werden? — In dem eingangs genannten Aufsatze richtete A. Conze zuerst die Aufmerksamkeit auf eine beträchtliche Anzahl solcher in eigenartiger Weise geometrisch verzierter Gefäfse, welche ihm in verschiedenen Sammlungen aufgefallen waren. Über ihre Herkunft wufste man nicht viel; Griechenland, Kleinasien, die Inseln, die Nordküste von Afrika wurden genannt. Nicht lange darauf kam eine ansehnliche Reihe aus alten Gräbern beim Dipylon in Athen zum Vorschein, darunter mehrere gewaltige Vasen, die unbedingt zu den höchsten Leistungen dieses Stiles zählen, z. B. Abb. 2071. Etwa um die Wende des 2. Jahrtausends (nach anderer Meinung erheblich früher) tritt dieser Stil auf griechischem Boden zuerst auf, jedenfalls zu einer Zeit, als der »mykenische« seine gröfste Vollendung erreicht hatte. Unter dem Einflufs des siegreichen Nebenbuhlers wird letzterer, wie wir sahen, immer geometrischer, seine eigne Kraft war erlahmt. Der »Dipylonstil« hat sich, wie er später aufgetreten ist, auch einer längeren Dauer erfreuen können, er läfst sich in seinen Ausläufern bis ins 7., ja vielleicht ins 6. Jahrhundert hinab verfolgen; allmählich dringen fremde Einflüsse je länger je mehr in ihn ein, besondere Gattungen schliefsen sich an ihn an.

Die Kunst des Töpfers zeigt sich an den Dipylonvasen bereits auf hoher Stufe. Da haben wir Amphoren Abb. 2068 (nach Conze, Anfänge Taf. 1) mit zwei aufrechtstehenden Schulterhenkeln, bald mehr, bald weniger bauchig, gewöhnlich mit verhältnismäfsig breitem Halse. Bei kleineren Gefäfsen ist er nicht selten ungebührlich verlängert zur unschönen Form Abb. 2069 (nach Ann. Inst. 1872 K 7), eine Form, die durch Ansetzung eines langen Henkels leicht zur Kanne umgewandelt ward. An anderen Vasen ähnlicher Grundform ist der Hals ganz niedrig, die Mündung sehr weit, oft fehlt er vollständig. Das ist besonders bei zweihenkeligen Schüsseln der Fall. Oft und anscheinend vornehmlich bei jüngeren Gefäfsen ist ein hoher Fufs angesetzt wie Abb. 2070 (nach Ann. Inst. 1872 K) und 2071 (nach Mon. Inst. IX, 39. 40), aber durchweg setzt der Fufs vom Bauche scharf ab, abweichend von dem allmählichen Übergang, der bei den »mykenischen« Vasen üblich ist.



2069 2070

2071

Sog. »Dipylonvasen«. (Abb. 2069—2071 zu Seite 1942.)

Überhaupt sind auffallend wenig Formen beiden Gattungen gemeinsam. Die späte Kanne Abb. 2073/74 (nach Ath. Mittl. VI Taf. 3), die in ihrer geschmackvollen Form, der gedrungenen Breite des Bauches, dem scharf getrennten schlanken Hals, der einfachen unteren Abplattung, ziemlich allein steht, hat nur unter den spätesten mykenischen Gefäfsen ihres gleichen. Nicht ohne Belang ist die Ähnlichkeit gerade mehrerer Lieblingsformen der Dipylonklasse mit geometrischen Vasen von Cypern, wenn letztere auch roher und plumper gestaltet sind. Man vgl. Abb. 2068 b mit Cesnola, Cyprus pl. II. Auch dort bilden konzentrische Kreise aufser den Streifen den einzigen Schmuck Als Eigentümlichkeit sei noch vermerkt, dafs die Deckel grofser Gefäfse wiederholt kleinere Vasen, zuweilen auch plastisch gearbeitete Pferde neben einander tragen, und dafs vereinzelt Schlangenlinien in Relief besonders auf den Henkel aufgesetzt sind.

Dafs die Dekorationsweise von der des mykenischen Kreises grundverschieden ist, leuchtet ein. Dort begegneten uns fast ausschliefslich dem Leben der Natur entlehnte Motive, nur die Spirale fand zwischen ihnen Raum; hier bilden die Grundlage Formen, wie sie der Webe- und Schnitzkunst entnommen sein mögen. Viele Streifen und Linien, besonders gern in Gruppen zu dreien, umgeben das Gefäfs. Der obere Teil, hauptsächlich also Schulter und Hals, sind am reichsten geziert. Da trifft man häufig den mit Strichen ausgefüllten Mäander in mannigfaltigster Form, Punktreihen, Zickzackmotive, Reihen von geschlossenen, durch Tangenten verbundenen Kreisen; daneben werden das Vierblatt (Abb. 2069 u. 2068), Hakenkreuze (Abb. 2071), Rauten. und Schachbrettmuster (Abb. 2068), konzentrische Kreise (Abb. 2068. 2071) unablässig wiederholt. Dagegen vermifst man die Spirale, man vermifst bis auf einzelne späte Ausnahmen alle pflanzlichen Formen. Bezeichnend für die Ornamentik dieser Vasen ist es, dafs die sorgfältigsten und reichsten Muster durch Senkrechte in einzelne Abschnitte gegliedert und auch seitlich von Senkrechten eingefafst sind, ferner dafs die Rückseite der Vorderseite entweder genau entspricht oder — der seltenere Fall — unverziert bleibt. Es scheint eine natürliche Voraussetzung, dafs wie im mykenischen Kreise auch hier figürliche Darstellungen erst im späteren Verlaufe Eingang fanden. Freilich das Geschlecht der Wasservögel scheint fast untrennbar mit dem Dipylonstil verwachsen; so oft wiederholen sie sich in öder Langeweile, sei es einzeln, sei es in langen Reihen. Aufserdem finden wir die Tiere, mit denen man wohl vertraut war, vor allem das Pferd (Abb. 2071. 2070), dann das Reh (Abb. 2073/74), den Hirsch, den Steinbock, das Rind. Blicken wir zurück auf die Pferdeformen der spätmykenischen Vase von Cypern (Abb. 2067). Die Verschiedenheit ist augenfällig. Die der Dipylonvasen haben die Einwirkung der eckigen geometrischen Muster erfahren; ihre Gestalt ist schematisch stilisiert Man sehe die langen fadenartigen Beine, die dünnen Leiber und die im Verhältnis dazu viel zu breiten langen Hälse. Die Gruppe eines Mannes zwischen zwei Pferden (Abb. 2070) ist nicht ungewöhnlich. Wir finden sie auch weidend oder an die Krippe gebunden. Reicheren figürlichen Schmuck weist nur eine Anzahl mächtiger, trefflich gearbeiteter Gefäfse auf, die zweifellos als höchste Leistungen dieses Stils zu betrachten sind, ein Beispiel bietet Abb. 2071. Da ist nichts Mythologisches, kein Fabelwesen, keine Göttergestalt. Vorgänge aus dem täglichen Leben werden uns vorgeführt, Festspiele und Chöre, Krieger- und Wagenzüge, Kampfscenen und vor allem Seeschlachten. Dafs bei Gefäfsen, die augenscheinlich für den Totenkult bestimmt waren, der Bestattung entnommene Darstellungen eine Rolle spielten, kann nicht Wunder nehmen. Sie lehren, wie pomphaft zur Zeit ihrer Herstellung die Leichenfeier ins Werk gesetzt ward. Abb. 2071 erblicken wir den Toten hochaufgebahrt auf dem Leichenwagen; Männer, das Schwert an der Hüfte, und Frauen, hauptsächlich durch die rohe Andeutung ihrer Brüste kenntlich, umgeben ihn mit Zeichen heftigen Schmerzes. Den unteren Streifen nimmt ein Wagenzug ein, wohl ein Hinweis auf die Leichenspiele. Leere Stellen sind mit allerlei Figuren und Verzierungen ausgefüllt, Punktrosetten, Hakenkreuzen, Punktreihen, Wasservögeln mit gestricheltem Körper, und besonders mit Reihen kleiner Zickzacklinien. Die unnatürlich eckigen Menschengestalten fallen gleich ins Auge. Auch sie sind für diesen Stil charakteristisch. Man hatte ein bestimmtes bequemes Schema gefunden, das man ohne viel Mühe einfach wiederholte. Die Männer auf dem Wagen sollten im Gegensatz zu den Schwertträgern im kriegerischen Schmucke erscheinen. Wie aus Abb. 1658, dem Bruchstück eines Seeschlachtbildes, deutlich erhellt, tragen sie, vermutlich umgehängt, einen gewaltigen, den Rumpf bedeckenden Schild eigentümlicher Form; ihr Haupt schützt ein Helm, von dem jedoch nur der herabhängende Helmbusch erkennbar ist. Nicht nur den Männern fehlt aufser den Waffen jede Kleidung, sondern auch den Frauen. Es ist das um so bemerkenswerter, als auf mehreren anderen Gefäfsen dieser Art die Weiber sichtlich bekleidet sind. Eine Erklärung dieser schwer begreiflichen Thatsache ist von verschiedener Seite versucht. Helbig erinnert an die phönikischen Astartebildchen (vgl. Abb. 1205). Doch läfst sich phönikischer Einflufs auf diese Dipylonbilder nicht nachweisen; auf Cypern ist nur eine einzige Vase dieser Klasse gefunden, allerdings ein Prachtstück (Cesnola, Cyprus pl. 29), das gewifs durch Handel auf die Insel

gelangt ist. Die sicher phönikische Thonware, von der noch die Rede sein wird, ist durchaus anderer Art. Auch dafs Frauen überhaupt, nicht eben nackte Frauen, hätten dargestellt werden sollen, wird durch den Umstand, dafs ihnen die Kleidung nur hier fehlt, wenig wahrscheinlich. Neuerdings hat Kroker (Jahrb. d. Inst. 1886 S. 95 ff.) mit mehr Grund auf den Einflufs ägyptischer Darstellungen hingewiesen und man-



2072 Jüngere Dipylonvase.

gleichen nackten und schildbewehrten Männer; Waffenspiele sind dargestellt und Waffentänze unter Begleitung der Leier. Die Rückseite zeigt u. a. in überaus roher ungeschickter Weise zwei Löwen, die einen Mann verschlingen. Auch das ist ein Zeugnis für die spätere Zeit; denn Löwen sind diesem Stil durchaus fremd; sie gehören zu den neuen Eindringlingen, die in immer vermehrter Zahl von Osten und immer siegreicher herüberkamen.

Besonderes Interesse erregen die Darstellungen von Schiffskämpfen. Schon die Form der Schiffe (Abb. 1658) ist bemerkenswert durch den mächtigen Sporn an ihrem Vorderkastell, eine Einrichtung, von der die Homerischen Gedichte noch nichts wissen. Die grofse Beliebtheit solcher Bilder läfst auf die Bedeutung schliefsen, die zur Zeit der Herstellung dieser Gefäfse der Schiffsverkehr, die Handels- und Kriegsfahrten erhalten haben mufsten. Sie können





2074 Athenische Vase des 7. Jahrhunderts. 2073

ches beigebracht, was für diese Vermutung spricht. Für erledigt kann ich indes diese Frage noch nicht ansehen.

Das Überwiegen des figürlichen Elements veranlafste naturgemäfs, dafs die geometrischen Verzierungen nach und nach zurücktraten. Das ist auf allen späteren Vasen dieses Stils der Fall. Ein Beispiel gibt Abb. 2072 (nach Arch. Ztg. 1885 Taf. 8, 2), ein Gefäfs, das schon durch seine Form auf jüngere Zeit schliefsen läfst. Es ist zweifellos eine natürliche Fortbildung. Da finden wir die gleichen Streifen, die durch Schräglinien verbundene Kreisreihe, das Vierblatt, die Punktrosetten, die Gliederung in einzelne umrahmte Bilder, die bekannten Tiere, den Hirsch, das Reh, die Wasservögel. Das sind die

nur einem Volke ihre Entstehung verdanken, das in reger Thatenlust überseeische Unternehmungen wagte und mit Glück vollführte. Dafs gerade die berühmte Seeschlacht zwischen Korkyra und Korinth 664 v. Chr. die Veranlassung gegeben haben müfste, glaube ich nicht. Immerhin spricht vieles dafür, dafs diese Gefäfse mit vorwiegend figürlichem Schmucke in das 7. Jahrhundert gehören, und die zahlreichen Funde dieser Art in Attika, wo dieser Stil noch eine sicher nachweisbare Weiterbildung erfahren hat, legen die Annahme nahe, dafs diese Vasen in Athen verfertigt sind.

Sicher attisch ist die hübsche Kanne Abb. 2073 u. 2074 (nach Ath. Mittl. VI [1881] Taf. 3). Wie bereits

hervorgehoben ward, deutet die Form auf die letzte Zeit des Dipylonstils. Auch die Technik fällt dafür ins Gewicht. Bei den älteren Gefäfsen ist auf den leicht kenntlichen, hellen feinen blafsgelben Thon die Verzierung mit mehr oder weniger dunkelbrauner Firnisfarbe aufgemalt (ein gutes Beispiel in Farben bei Conze, Anfänge Taf. VIII), bei den jüngeren ist der ganze Grund mit Deckfarbe überzogen und darin Streifen und Felder für die Dekoration ausgespart. Das ist auch hier der Fall. Den Hals schmückt das besonders umrahmte Hauptbild, ein weidendes Reh und dahinter ein Vogel. Aller leergebliebene Raum ist wieder mit Zickzacklinien, Punkten u. dergl. ausgefüllt. Wichtig ist das einfache Gefäfs, weil es, eins der ältesten Beispiele, auf der Schulter eine metrische Inschrift trägt: δς νῦν ὀρχηστῶν πάντων ἀταλώτατα παίζεις, der Schlufs ist unsicher. Dieser Vers ist in altattischen Buchstaben linksläufig allerdings nachträglich eingekratzt, doch sind die Buchstabenformen nur vor dem Anfang des 6. Jahrhunderts denkbar. Damals also war die Vase im täglichen Gebrauch, und da solche einfache Gefäfse schwerlich besonders sorgfältig behandelt und geschont worden sind, wird man das Ende des 7. Jahrhunderts als Entstehungszeit mit ziemlicher Sicherheit annehmen dürfen.

Blicken wir noch einmal auf die Anfänge zurück. Läfst sich die Herkunft einigermafsen feststellen? Lineare Gefäfsverzierungen haben einen ungeheuren Verbreitungskreis und entstehen unabhängig voneinander an den verschiedensten Orten. Linearornamentik ist ja der natürlichste Vasenschmuck, und so sind wir ihr denn auch bei der uralten Thonware von Hissarlik und Cypern begegnet. Ein so geschlossenes und einheitliches geometrisches System aber, wie es die Dipylonvasen zur Schau tragen, weist unbedingt auf e i n e n Ausgangspunkt zurück. Phönizien und Cypern können kaum in Frage kommen, obwohl manche Einzelheiten und vor allem mehrere Gefäfsformen einen gewissen Zusammenhang wahrscheinlich machen. Aber der Charakter der phönikisch-kyprischen Ornamentik ist doch in wesentlichen Stücken verschieden. Jedenfalls gröfser ist die Verwandtschaft dieser eigentümlichen, klärlich auf die Technik des Webens, Flechtens und Schnitzens zurückweisenden Verzierung mit der Kunstübung der nordeuropäischen Völkerschaften zur Zeit, als sie schon Bronze und später Eisen bearbeiteten. Diese merkwürdige gleichartige Ausbildung der Ornamentik, meinte Conze (Ann. Inst. 1877 p. 396 f.), sei nur erklärlich unter der Voraussetzung, dafs die Träger des Dipylonstils und die Nordeuropäer gleichen Stammes, also Indogermanen seien. Die Verzierungsweise sei gemeinsam mitgebrachtes Gut und die Entwickelung erfolgt, ehe der orientalische Einflufs in Europa recht wirksam geworden sei. Helbig leugnet den Mangel semitischer Elemente, auch Dumont und in etwas engeren Grenzen Pottier treten für phönikische Einwirkung ein. Kleinasien oder eine der Inseln wird dann als Ausgangspunkt angenommen; dafs die letzte Ausbildung in Athen erfolgt ist, wird kaum noch einem Zweifel begegnen. Andre schliefsen sich Conze mehr oder weniger an und erachten die Vasen als echtes Erzeugnis griechischen Wesens. So schreibt O. Rayet sie den Ioniern zu; Studniczka, dem mit Dümmler die mykenischen Altertümer für karisch gelten, nennt unter den Vorzügen, welche die neben den Einwanderern sich festsetzenden Griechenstämme mitbrachten, »den geometrischen Stil, der in einfachster Form schon das Prinzip strenger Zucht vertritt, mittels deren alle Entlehnungen aus dem überquellenden Formenreichtum des Orients, von den ,mykenischen, angefangen, zu echt hellenischem Gute umgeprägt werden« (Ath. Mittl. 1887 S. 24). Und griechischen Ursprung betonen auch Furtwängler und Loeschcke, nur dafs sie anstatt der Achäer, wie Studniczka, die jüngeren Dorier als Verfertiger dieser Gefäfse namhaft machen, also nach der dorischen Wanderung, die für sie — und ich glaube mit Recht — das Ende der mykenischen Herrlichkeit bezeichnet. Vgl. Furtwängler, Samml. Sabouroff. Vaseneinleit. S. 3: »Als die Dorier Peloponnes und Inseln besetzt hatten und mit Hilfe der hier bereits vorgefundenen hohen Vasentechnik selbst grofse Vasen herstellten und ihre alte heimische an Schnitzereien und Webereien ausgebildete Dekorationsweise auf dieselbe übertrugen.« — Als durchschlagend vermag ich keine dieser Theorien anzuerkennen. Die Lösung des Rätsels bleibt der Zukunft vorbehalten. Immerhin werden wir berechtigt sein, im ganzen die ersten Jahrhunderte des letzten Jahrtausends v. Chr., soweit nicht noch die »mykenische« Kultur in Geltung war, unter der Herrschaft dieses Dipylonstils zu denken. Dabei erscheint es höchst auffallend, wie schwach die Fäden sind, welche den bildlichen Darstellungskreis dieser Gefäfse mit den Homerischen Gedichten verbinden. Auf einzelnes hat Helbig, Hom. Ep.[2] 76 ff. aufmerksam gemacht. Vgl. dazu Kroker, Jahrb. d. Inst. 1886 S. 119 ff. Von dem tiefgreifenden orientalischen Einflufs, von dem der Heldensang beredtes Zeugnis ablegt, lassen sich hier kaum Spuren entdecken. Einwirkungen aber, die vom Epos selbst ausgehen könnten, sucht man vergebens.

In Attika wurden wahrscheinlich die riesigen Bestattungsvasen verfertigt. Attika ist auch die Heimat einer besonderen Abart und Fortsetzung dieses Stils, Vasen, die als P h a l e r o n kannen zuerst durch Dumont-Chaplain p. 101 ff. ausführlich besprochen, jetzt durch Böhlau (Jahrb. 1887 S. 44 ff.) in einen gröfseren Zusammenhang eingereiht sind. Die Exemplare, deren Dumont etwa 50 kannte,

stammen fast ausschliefslich aus attischen Gräbern und zwar zumeist aus der Nähe des Phaleron. Veröffentlicht sind nur wenige. Unsre Abb. 2075 (nach Dumont-Chaplain p. 101 fig. 38) und 2076 (nach Jahrb. d. Inst. 1887 S. 48 Fig. 8) können die Gattung veranschaulichen. Es sind durchweg Kannen nicht eben geschmackvollen Baus. Man mag die Form etwa auf die Dipylonvase Abb. 2069 zurückführen. Der Bauch mit unterer Abplattung ist wenig gewölbt, der Hals, der vom Rumpfe nicht entschieden gesondert ist, hat eine im Verhältnis unförmliche Breite und Länge. Die Mündung ist dreiblättrig, wie auf der Abb. 2073. In der Technik offenbart sich kein tiefgreifender Unterschied. Thon und Firnisfarbe sind gleicher Art; Gravierung der Umrisse oder der Innenzeichnung der Figuren ist nirgends

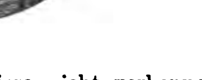












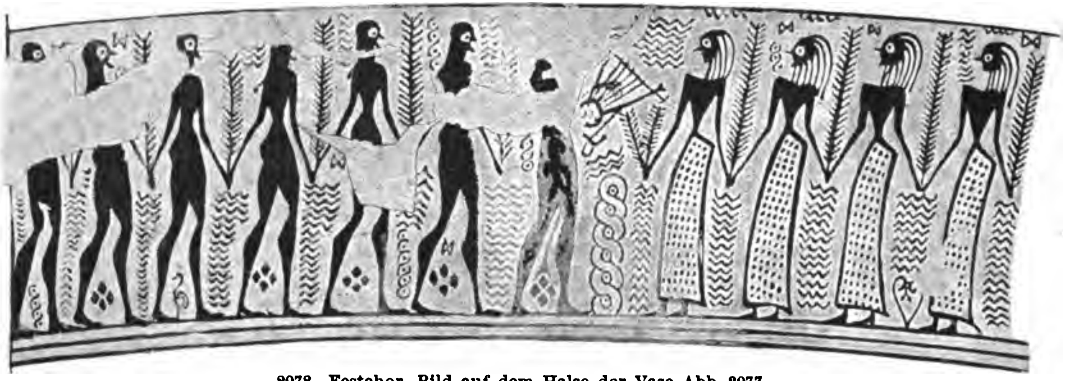
2075 Kannen aus Phaleron. 2076

2077 Attische Vase.

bemerkbar. In wenigen Fällen sind einzelne Farben wie weifs oder rot aufgesetzt. Wie eng diese Gefäfse hinsichtlich ihrer Verzierung mit dem Dipylonstil zusammenhängen, bedarf kaum des Nachweises. Da sehen wir die gleichen Streifen den Vasenkörper umgeben, sehen die Zickzackornamente, sehen — und das ist für alle diese Kannen charakteristisch — wie auf Abb. 2073 den Hals vorn mit einem viereckigen rund umschlossenen Bilde geschmückt, sehen die »metopenartige« Einteilung eines Hauptstreifens durch Gruppen senkrecht gestellter Zickzacklinien. Neu ist es, dafs auf der Schulter wie auf unseren Kannen eine Zickzackverzierung üblich ist, zum Teil deutlicher als hier als Strahlen gekennzeichnet. Sie erinnern an Blütenblätter, die nach aufsen sich niederbeugend den oberen Teil des Kelches umhüllen. Auch vom Fufse aus erheben sich jetzt zuweilen solche Strahlen, so dafs das Gefäfs wie aus einem Blattkranze emporzusteigen scheint. Die zweite Kanne (Abb. 2076) weist noch mehr neue Einzelheiten auf. Am Halse erscheint der Hahn, der den Dipylonvasen fremd und erst in der Folgezeit eine hervorragende Rolle zu spielen bestimmt ist. Auch der Bauch trägt einen breiten figürlichen Bildstreifen. Und auch die hier gemalten Tiere sind ein neuer Zuwachs. Wie auf einer spätmykenischen Scherbe sehen wir, freilich in ganz anderer Stilisierung, mächtige Hunde, denen ein Hase zu entlaufen scheint. So unbeholfen ihre Zeichnung auch ist, so wird man doch den grofsen Fortschritt gegen die Dipylontiere nicht verkennen. Andre Gefäfse zeigen am Halse ein Flügelpferd, eins in München (Lau Taf. VII, 1), das dem unseren nahe steht, aber noch jünger sein wird, als Halsbild eine Sphinx, auf dem Rumpfe ganz ähnliche Hunde und darüber fliegende Vögel. Auch die Füllornamente entsprechen nur teilweise noch dem Dipylonstil, allerlei fremde Elemente mischen sich ein. Beliebt ist die vom oberen Bildrande herabhängende Hakenspirale und oben oder unten aufstehende gestrichelte Dreiecke.

Diese Eigentümlichkeit der Phaleronkannen, die Aufnahme und Verwertung neuer fremdartiger Zierformen von Fabriken, die den Dipylonstil überkommen hatten, die tritt nun auch bei einer Reihe gewifs gleichzeitiger attischer Gefäfse hervor, deren Kenntnis wir der lehrreichen Arbeit Böhlaus verdanken (Jahrb. d. Inst. 1887 S. 37 ff.). Ihr sind unsre Abb. 2077, 2078 auf S. 1948 und Abb. 2079 auf S. 1949 (nach Jahrb. d. Inst. II Taf. 4. 3. 5) entnommen. Sie

sind redende Beispiele dafür, dafs der eckige steife Dipylonstil sich überlebt hatte und keinen Anklang mehr fand, dafs man gröfsere Mannigfaltigkeit, neue Motive erstrebte, dafs man vegetabilische Formen und figürliche Bildungen, die im Osten zu Hause waren, für den Vasenschmuck zu verwenden suchte. Dem engbegrenzten, in sich geschlossenen Dipylonstil, der mehr oder weniger nach der Schablone arbeitete, tritt hier ein bewufstes individuelles Streben entgegen. Es beginnt eine Epoche des Übergangs, der Neuschöpfung, wie sie sich schon auf den späteren Erzeugnissen des Dipylonstils und auf den Phaleronkannen ankündigte. Das Gefäfs Abb. 2077, am Wege nach Phaleron gefunden, bietet des Eigenartigen genug. Die Form ist eine glückliche Weiterbildung geometrischer Vasen; Abb. 2069 und die kleine Vase auf dem Dipylongefäfs von Curium (Cesnola, Cypr. Taf. 29) stehen ihr nahe. Man kann uns schon von Abb. 2071 bekannt. Nur einzelne neue Füllornamente wie etwa das aufrechtstehende Flechtband oder das auf die Spitze gestellte Blatt gesellen sich hinzu. Um so fremdartiger berühren uns die beiden breiten Bildstreifen am Bauche des Gefäfses. Einen solchen zeigte uns schon die Phaleronkanne Abb. 2076. Die weidenden Rehe unten mit dem rhombusartigen Füllsel zwischen den Beinen nähern sich noch älteren Darstellungen. Um so weniger das Hauptbild darüber. Da sehen wir merkwürdige Pflanzen- und Palmettenbildungen und auf der Vorderseite (auf der Abbildung nicht sichtbar) zwei Löwen im »Wappenschema« mit erhobener Vorderpranke einander gegenüber um eine Blattstaude gruppiert. Und zwischen und über ihnen krummschnäblige langbeinige grofse Vögel meist mit zurückgebogenem Hals und zurückgewendetem Kopfe. Und wieder aufser dem bekannten »geometrischen«



2078 Festchor, Bild auf dem Halse der Vase Abb. 2077.

sie als Vorstufe der späteren grofsen dreihenkligen Wasserkrüge, der Hydrien, ansehen. Die Relieflinien an Schulter, Henkel und Lippe gemahnen an die Reliefschlangen, deren seltenes Vorkommen auf Dipylonvasen oben erwähnt ward. Die Anordnung der Verzierung weicht von der der Phaleronkannen nur wenig ab. Das umrahmte Bild am Halse, die kurzen Strahlen auf der Schulter, die umlaufenden Streifen, das alles kennen wir schon; auch der kleine Fries von langhalsigen Vögeln und der obere und untere Zierstreif am Halse ist nicht ohne Analogie. Die Bildfläche am Halse wird von der Darstellung eines Festchors eingenommen (Abb. 2078). Von links schreiten sechs anscheinend nackte Männer unter Anführung eines Kitharspielers auf vier ihnen entgegenkommende bekleidete Frauen zu. Je zwei halten zwischen sich einen Zweig. »Die Figuren der Männer und Frauen mit ihren dreieckigen Oberkörpern, ihren ‚Wespentaillen' und runden Köpfen mit ausgesparten Augen sind denen ähnlich, die wir auf den Dipylonvasen zu sehen gewohnt sind.« Auch die vielen Zickzackreihen zur Ausfüllung der leeren Räume sind allerlei fremdartiger Füllzierrat. Zu den Tieren, welche, dem Dipylonstil ursprünglich fremd, auf seiner letzten Stufe bei ihm Eingang fanden — wir lernten schon auf Phaleronkannen verschiedene kennen —, gehörte ja auch der Löwe. Seine Gestalt erweist augenscheinlich, dafs die Vasenmaler dieser Zeit ihn »nach fremden Vorbildern ohne viel Naturkenntnis in die eckige Sprache des geometrischen Stils übertrugen«. Auf einer andern Vase dieser Gruppe sind auch schon Kentauren dargestellt. — Lehnte sich dies Gefäfs in Gestalt und Verzierung noch ziemlich eng an die Dipylonvasen an, so hat die Berliner Amphora N. 56 (Abb. 2079) vom Abhange des Hymettosgebirges kaum noch Spuren davon bewahrt. Schon die Form, die sich der der späteren Amphoren merklich nähert, läfst eher auf fremde Vorbilder schliefsen. Die Linearornamente sind ganz zurückgedrängt, der figürliche Schmuck behauptet das Feld. Fast das ganze Gefäfs wird von ihm bedeckt, der Bilderreichtum der François-vase (Abb. 1883 Taf. LXXIV) und anderer älterer Gefäfse scheint sich vorzubereiten. Und nun die Darstel-

lungen selbst! Die eingerahmten Halsbilder und der Hauptstreif am Bauche zeigen verschiedene Kämpferpaare. Die Länge und Magerkeit in der Körperbildung weist auf den Dipylonstil zurück, aber es ist nicht mehr die gedankenlose Wiederholung eines übernommenen Schemas, die Körper bekunden gröfsere Naturwahrheit und Selbständigkeit. Wie auf der spätmykenischen Kriegervase und einzelnen Dipylongefäfsen tragen sie Rundschilde mit gemalten Zeichen, sie tragen Beinschienen und korinthische Visierhelme: es sind griechische Krieger. Die Füllornamente sind wieder mehr zurückgetreten; wenige tropfenartige Punkte, einige Spiralen, einige langhalsige Vögel in flüchtiger Umrifszeichnung, das ist die Hauptsache. Auf der Schulter zeigt die Vor- und Rückseite je ein Zweigespann mit einem Reiter dahinter. Wie sehr unterscheiden sich diese wenn auch noch mageren, so doch stattlichen, weit ausschreitenden Pferde von ihren Vorgängern auf Abb. 2071. Den Ornamentstreifen, welcher Bauch und Schulter trennt, ziert eine Art Palmettenband, dessen Vorbilder im Osten zu finden sind. Ebendahin weisen auch die Löwen des untersten Streifens, die nun schon eher als wirkliche Löwen zu erkennen sind. In allen Stücken hat der Maler grofse Fortschritte gemacht. Er ist noch in den Fesseln des älteren, überkommenen Stils gefangen, aber man merkt sein Bemühen, sich ihrer zu entledigen. Nicht lange mehr, so steht er auf eigenen Füfsen, läfst sich auch durch die eingedrungenen fremden Formen nicht mehr beirren und geht sicheren Schrittes »alles prüfend, das Beste behaltend« seinen eigenen Weg. Bis zur schwarzfigurigen Malerei der Françoisvase ist noch ein grofser Schritt; wir kennen bisher nur einzelne Mittelglieder, wie die schöne von Furtwängler herausgegebene Schüssel von Ägina (Arch. Ztg. 1884 Taf. 9. 10). Er mufs rasch gethan sein. Es hat bereits eine ungemein schnelle Entwickelungsperiode begonnen. Nicht Attika allein nimmt daran teil. An den verschiedensten Orten sucht man auf verschiedenen Wegen den neuen Zielen zuzustreben, einmal die vielseitigen von aufsen kommenden Einflüsse zu verarbeiten und dem eigenen Geschmacke anzubequemen, und sodann den figürlichen und besonders den jetzt neu hervortretenden episch-mythologischen Bilderschmuck an passender Stelle unterzubringen und mit den ornamentalen Zierformen zu einem gefälligen und wirksamen Ganzen zu vereinigen. Gerade das 7. Jahrhundert, dem alle die letztgenannten Vasen angehören, hat in solchem Streben aufserordentliches geleistet.



2079 Attische Amphora, 7. Jahrh. (Zu Seite 1948.)

Wir sahen in den Dipylonstil nach und nach allerlei Elemente von auswärts eindringen, fremdartige Tiere, Fabelgestalten, sonderbare Ornamente, pflanzliche Motive; wir sahen sie allmählich überhandnehmen und die geometrische Verzierungsweise in den Hintergrund drängen. Es ist notwendig, dieser »orientalisierenden« Ornamentik nachzugehen und ihren Siegeszug nach Westen zu begleiten. Wir wenden uns daher von Attika fort dorthin, wo Griechisches und Asiatisches die engste Verbindung einging, nach Cypern.

Schon einmal haben cyprische Gefäfse unser Interesse wachgerufen. Es waren die uralten Vasen mit eingeritzter oder aufgelegter Linearverzierung, die sich als die nächsten Verwandten der Sippe von Hissarlik herausstellten. Nach und nach, sahen wir, trat an Stelle des Ritzverfahrens das Bemalen, ein wichtiger Schritt, den wir auf den »Inselvasen« schon gethan fanden. Deutlich unterschieden sind von den ältesten Grabanlagen, denen diese altgeometrischen Gefäfse entstammen, andre jüngere, welche zweifellos der Zeit der phönikischen Herrschaft angehören. So tragen denn auch die Vasen ein durchaus andersartiges »phönikisches« Gepräge. Die Formen sind teilweise gewifs Fortbildungen der älteren, auch von den geometrischen Verzierungen scheint einiges über-

nommen zu sein; aber ganz neue Dinge mischen sich darunter und gerade diese drücken der Vasengattung den Stempel auf, so dafs eine Verwechslung geradezu ausgeschlossen wird. Ein Gefäfs dieser Art ist Jahrb. d. Inst. 1886 Taf. 8 farbig abgebildet und S. 79 ff. von Ohnefalsch-Richter erläutert; unsre Abb. 2080. 2081 und 2082 sind Perrot et Chipiez, Hist. de l'Art dans l'Antiquité III p. 711 fig. 523, p. 710 fig. 522 und p. 706 fig. 518 entlehnt, wo auch eine ansehnliche Zahl anderer Vertreter dieser Gruppe zu finden ist. Alle diese Gefäfse sind aus einem grauweifslichen feingeschlämmten Thon mit der Scheibe verfertigt; aufser mattschwarzen Linien, die bei Figuren und Ornamenten zugleich als Umrifslinien benutzt werden, ist zur Füllung weifs und rot gebraucht. Das Rot hat ein schmutziges Aussehen, eine hellere und dunklere Tönung kommt nebeneinander vor. Nicht wenige Vasen haben eine ausschliefslich geometrische Verzierung. Doch ist deren Charakter ein anderer als bei der Dipylongattung, von der, wie gesagt, bis jetzt nur ein Exemplar auf Cypern entdeckt ist. Der Halsschmuck der Vase von Ormidia Abb. 2080 kann ihn uns veranschaulichen. Die Gefäfsform hat ihre Vorbilder unter den alten vorphönikischen Vasen, sie erinnert auch an einen beliebten Typus unter den Dipylonamphoren (z. B. Abb. 2068). Auch die Einteilung in horizontale Streifen mit vertikaler Gliederung kennen wir von dort. Und doch, wie anders ist alles im einzelnen! Die Vorliebe für diese orientalischen Rosetten auf dunklem Grunde, die schräggestellten Quadrate des Hauptfeldes mit ihrer Ausfüllung durch schachbrettartige kleinere Quadrate, die Schuppen- und Flechtbandverzierung mehrerer Nebenfelder, die farbigen breiten Zwischenstreifen: das alles ist völlig neu. Und dabei bleibt es nicht. Weitaus die Mehrzahl mischt unter diese Linearmotive eigentümliche Pflanzenformen, welche der Dipylonstil durchaus verschmäht, Tiere und Menschen ein. Oft genug fehlen die geometrischen Ornamente überhaupt, und Einzelfiguren oder Gruppen sind in sonderbarer Stilisierung auf den Rumpf gemalt, als ob sie in der Luft schwebten. Das Pferd, der Steinbock erscheint, der Hund an der Kette, verschiedene Vögel, häufig in ganz lineare Schemata zerlegt, Fische, allerlei fabelhafte, beflügelte Tiere. Ein segelndes Schiff ist dargestellt, einzelne Männer und Frauen, wir sehen Männer ein erlegtes Wild an einer Stange tragen, den Krieger auf dem Streitwagen seinen Bogen abschiefsen (auch bei Helbig, Hom. Ep.[2] Fig. 29) u. dergl. m. in bunter Reihe. So ausführliche Scenen, wie sie unsre Vase vorführt, sind Ausnahmen. Wunderlich genug ist das Bild. Vermutlich sind Gottheiten gemeint, die man sich auf ihren Sesseln unglaublich ungeschickt, sei es thronend, sei es bequem gelagert zu denken hat. Ihnen nahen sich anbetend vier Menschen. Vogel und Lotospflanzen werden wohl nur den Zweck haben, die Zwischenräume zu füllen. Es bedarf nur eines Hinweises, wie grundverschieden diese Gestalten in ihrer Formgebung, Tracht und Haltung von denen der Dipylongefäfse sind. — Die Berliner Vase N. 72 (Abb. 2081) ist mit einem plastischen Frauenkopfe ausgestattet. Solcher Schmuck ist auf Cypern nicht ungewöhnlich und scheint mit einigen Veränderungen noch lange, vielleicht bis zur Diadochenzeit, beibehalten zu sein. Er weist auf alte Zeit zurück. Wir denken an die kugelförmigen Gesichtsvasen auf Hissarlik, die gewifs auch auf Cypern ihresgleichen gehabt haben, wenn sich meines Wissens auch bisher noch keine hat nachweisen lassen. Denn Cesnola, Cyprus p. 402 ist anderer Art. Auch die Andeutung der Brustwarzen mangelt nicht. Am Kopfe fallen die schweren auf die Schulter herabhängenden Flechten auf, Mund und Nasenlöcher sind durchbohrt. Am Gefäfskörper berührt zunächst die Einteilung in vertikale Streifen fremdartig. Konzentrische Kreise an gleicher Stelle und in gleicher Richtung waren auf Cypern schon seit Alters her üblich, wahrscheinlich hatte die Beobachtung der Jahresringe an ähnlich geformten Holzgefäfsen zu dieser unorganischen Verzierung den Anlafs gegeben. Auch auf spätmykenischen und auf Dipylonvasen kommt sie bei einer bestimmten Flaschenform vor. Hier sind aus den Linien breite Streifen geworden, die nun wieder zum Teil zur Aufnahme anderer Zierraten dienten. Wieder erscheint das aufrecht stehende Flechtband und Pflanzen- (wohl Lotos-) formen. Der leere Raum aber zwischen den Vertikalstreifen unter dem Kopfe ist als Bildfläche benutzt. Mit mattschwarzen Umrifslinien ist eine weibliche Gestalt gezeichnet, die eine Lotosblüte in der Linken hält. Die Haare sind schwarz, das lange faltenlose ungegürtete Gewand weifs gemalt. Zu beiden Seiten füllen Lotospflanzen den Grund. — Die Berliner Kanne N. 70 (Abb. 2082) hat mit ihrem ovalen Körper und dem niedrigen gedrückten Halse eine in diesem Kreise häufig wiederkehrende Form. Der Bauch ist mit einem sonderbaren wappenförmigen Ornament geschmückt, das seinen Ursprung im Osten nicht verleugnen kann. Zwei Böcke scheinen von beiden Seiten an dieser ägyptisierenden Verzierung hinanzuklettern. Ihre Körper sind in absonderlicher, auf dieser Vasenklasse jedoch gewöhnlicher Weise mit Rosetten und einem umrahmten Zickzackornament versehen, ihre Köpfe wie bei den Figuren Abb. 2081 und 2080 nur in Umrifszeichnung gegeben.

Im Gegensatz zu der steifen und unbeholfenen, aber lebenswahren und verständlichen Prosa der Dipylonbilder tritt uns auf diesen cyprischen Vasen eine wunderbar phantastische Mischung von Wirklichem und Nichtwirklichem, Möglichem und Un-



2080 (Zu Seite 1950.)

2082 (Zu Seite 1950.)

2083 (Zu Seite 1952.)

2081 (Zu Seite 1950.)

Jüngere Vasen aus Cypern (2080—2082) und Rhodos (2083).

möglichem vor Augen; der eckigen Magerkeit jener Gestalten, bei denen über die Hauptformen kein Zweifel bleiben sollte, steht hier eine schwülstige Fülle gegenüber, die auf die Wiedergabe von Äufserlichkeiten ihr Hauptaugenmerk richtet. Je mehr griechischer Einflufs auf der Insel zur Geltung kam, um so mehr trat dieser orientalische Charakter zurück. Der Import von Westen, den wir schon in mykenischen Vasen und einem grofsen Dipylongefäfs nachweisen konnten, nimmt stetig zu und wird das Alteinheimische allgemach mehr und mehr verändert, wo nicht völlig verdrängt haben. Doch fehlen zu genaueren Feststellungen noch die erforderlichen Einzeluntersuchungen, die nur an Ort und Stelle zu sicheren Ergebnissen führen können.

Der nächste wichtige Haltepunkt weiter westlich ist Rhodos. Auch diese Insel haben wir schon einmal in den Kreis unserer Betrachtungen ziehen müssen. Wir lernten dort Jalysos kennen als Fundort einer stattlichen Menge ›mykenischer‹ Vasen aus der Blütezeit dieses Stils. Sie lassen sich von den in Argolis zu Tage getretenen Thongefäfsen nicht trennen und sind mit ihnen gewifs am gleichen Orte verfertigt. Diese grofse Verbreitung ›mykenischer‹ Thonware auf Rhodos legt die Vermutung nahe, dafs sie auf die rhodische Töpferei nicht ohne Einflufs geblieben ist. Man glaubt einen solchen auch in einzelnen Dingen zu spüren, doch ist der Übergang noch nicht überall deutlich, es scheinen noch mehrere Mittelglieder zu fehlen. Auch geometrische Vasen sind gefunden, teilweise den Dipylongefäfsen verwandt, doch ist es mir fraglich, ob sie auch eingeführt sind, wie das bei den ›mykenischen‹ wahrscheinlich ist. Daneben steht eine grofse gewifs lokale Gattung (Beispiele Jahrb. 1886 S. 134 ff. 141 f.), die ein langes Leben gehabt zu haben scheint. Doch hat sie augenscheinlich keinerlei weitgreifende Bedeutung erzielt. Spricht man von ›rhodischem‹ Stil und ›rhodischen‹ Vasen, so hat man eine eigenartige Gattung im Auge, die etwa gleichzeitig mit den jüngeren Dipylon- und Phalerongefäfsen ihre höchste Entwickelung erreicht haben wird. Auch hier sind die Anfänge noch nicht genügend aufgehellt. Zu ›mykenischen‹ Elementen scheinen sich Einflüsse gesellt zu haben, die man am liebsten von Kleinasien herleiten möchte. Vieles führt auf Vorbilder aus Metall. Unsre Abbildungen gemeinsam mit dem berühmten Euphorbosteller Abb. 784 S. 730 werden diese Klasse hinreichend kennzeichnen. Die dekorative Anordnung und das Bildwerk machen nicht den phantastisch willkürlichen unorganischen Eindruck wie auf den phönikisch-cyprischen Vasen. Im Bau der Gefäfse, in der Gliederung ihres äufseren Schmuckes und in den Malereien selbst empfinden wir einen reineren, harmonischen, man möchte sagen griechischen Geist. Und trotzdem ist eine starke orientalische Einwirkung an ihnen unmöglich zu verkennen. Der Dipylonstil leistete auf Pflanzenformen freiwillig Verzicht, die Tiere waren auf wenige einheimische Arten beschränkt; dagegen nehmen auf den rhodischen Vasen ebenso wie auf den cyprischen die pflanzlichen Motive, wilde und fabelhafte Tiere einen grofsen Raum ein. Aufser dem beliebten Steinbock und dem Hirsch, aufser Stier, Widder, Hund und Hase treffen wir den Löwen, den Greif, die Sphinx, die Chimära u. dergl. Doch zugleich erscheinen einzelne dieser ungriechischen Gestalten, z. B. der Greif, schon in selbständiger hellenischer Umbildung. Die Gefäfsformen sind wenig zahlreich; dem kaum übersehbaren Formenreichtum der älteren Gruppen, bei denen noch dem individuellen Geschmack und unsicher tastenden Versuchen freier Raum gegönnt war, tritt hier zuerst ein weises, künstlerisches Mafshalten entgegen. Gern gesehen war die Kanne in der geschmackvollen Form unserer Abb. 2083 (nach Jahrb. d. Inst. 1886 S. 138, Berl. Inv. N. 2973). Noch ist der Fufs schwer und einfach, aber wohlthuend berührt das kraftvolle Emporstreben, wodurch der gröfste Umfang in den oberen Teil des Rumpfes verlegt wird, die kräftige Hervorhebung der Schulter, die gefällige Weite und Höhe des Halses, der hochgeschwungene dreiteilige Henkel. Durch den dunklen Firnis an Fufs und Mündung zugleich wird ein schöner Zusammenschlufs erzielt. Die Technik weicht von der im 8. und 7. Jahrhundert üblichen nur in Einzelheiten ab. Der rötliche Thon ist mit einem feinen gelblichen Überzug versehen, auf diesen hellen Grund hat der Maler mit braunschwarzem Firnis die Zeichnung aufgetragen. Bei den cyprischen Gefäfsen sahen wir an Figuren und Pflanzen gewöhnlich nur die Umrisse gepinselt und das Innere darauf ganz oder teilweise mit weifs oder rot ausgefüllt; hier sind beide Farben in viel bescheidenerem Mafse verwendet, beim Damhirsch sind die kleinen Tupfen mit weifs, sonst die doppelschraffierten Teilchen mit rot aufgesetzt. Die zierliche Form der Tiere springt ins Auge. Man vgl. den phönikischen Krug Abb. 2082, die Dipylonvase Abb. 2071. Die Köpfe sind bei der älteren Gruppe durchweg nur in Umrifszeichnung gegeben (›thongrundig gelassen‹), desgleichen meist ein Streif am Bauche des Tieres. Raummangel hat dazu geführt, häufig wie auf dieser Kanne den Hirsch auf ein Knie gesunken darzustellen. Bezeichnend für die rhodischen Vasen sind ferner die Ornamente. Gern wird für den Hals wie hier ein Flechtband, oft auch ein Mäander gewählt. Charakteristisch ist für sie der vom Fufs aufsteigende Kranz von Lotosblüten und Knospen. Auch dem grofsen Mittelschmuck auf der Schulter liegt offenbar die Lotosblüte zu Grunde. Der Füllornamente sind mehr als auf den cyprischen Gefäfsen, doch überwuchern sie

auch nicht den Grund wie etwa auf der altkorinthischen Dodwellvase (Abb. 2046 auf Taf. LXXXVIII). Es ist ein bestimmter geschlossener Kreis, den man mit geringen Abweichungen auf allen rhodischen Gefäfsen antrifft. Die Einzelformen lassen sich grofsenteils auf »mykenische« oder Dipylonvorbilder zurückführen. — Geringerer Arbeit ist die Amphora Abb. 2084 (nach Jahrb. d. Inst. 1886 S. 140, Berl. Inv. N. 2944). Die Form ist noch schwer und gedrückt, der Hals im Verhältnis zum Rumpf zu hoch und zu weit, aber unleugbar vollzieht sich schon eine Annäherung an die attische Amphorenform des 6. und 5. Jahrhunderts. Noch mehr kommt das bei anderen, wohl jüngeren Exemplaren zur Geltung, z. B. bei dem auf Cypern gefundenen rhodischen Gefäfs Cesnola, Cypr. p. 410. Die umlaufenden Streifen, die Wahl einer genau entsprechenden Darstellung auf Vorder- und Rückseite erinnern an die Dipylonvasen. Der Übergang vom Hals zur Schulter wird hier wie Abb. 2083 durch einen Vorläufer des Stabornaments vermittelt, das in der Folgezeit an dieser Stelle in Gebrauch kommt. Anstatt des Lotoskranzes über dem Fufse finden wir grofse weitgestellte Strahlen; von ihnen war schon bei den Phaleronkannen die Rede. Sie treten von nun an immer mehr in den Vordergrund und verdrängen allmählich fast alle anderen Zierformen von diesem Platze. Auch hier bemerkt man anfangs mancherlei Versuche und ein unsicheres Tasten (vgl. z. B. Abb. 1491), schon die Dodwellvase bietet die gewöhnliche Form. Die breiten umlaufenden Streifen haben die Besonderheit, dafs in ihrer Mitte ein rotes von zwei feinen weifsen Linien umsäumtes Band sich hinzieht. Die Darstellung bringt nichts neues. Nur darauf mag hingewiesen werden, dafs die seltsame Art und Weise, wie vom Steinbock nur je ein Vorder- und Hinterbein gezeichnet ist, in dieser Gattung sich häufig wiederholt.



2084



2085

Rhodische Gefäfse.

Späterer Zeit gehört die Schale Abb. 2085 (nach Jahrb. d. Inst. 1886 S. 143) an. In Form und Technik entspricht sie der bei Helbig, Hom. Ep.[2] S. 367 Fig. 150. Hier ist das ganze Gefäfs mit braunschwarzem Firnis überzogen, die Verzierungen aber — und das ist folgenreich — sind alle eingeritzt und, wie die Schraffierung lehrt, teilweise mit roter Farbe ausgefüllt. Das Flechtband und die grofsen wechselnden Lotosblüten und Knospen kennen wir bereits. Das Stabornament über dem Fufs kehrt im Innern als mächtige Rosette wieder, von Halbrosetten (Palmetten) und kreisförmigen Zierraten umgeben.

Sehr grofs ist die Zahl der flachen Teller, allem Anschein nach neben den Kannen die beliebteste Form der rhodischen Keramik. Puchstein meint, dafs die bekannten phönikisch-cyprischen Metallschalen einen nennenswerten Einflufs auf sie ausgeübt haben. Die Innenseite ist stets mit reichem Schmuck bedacht. Oft ist er nur ornamental, halb lineare, halb pflanzliche Motive, die wir schon kennen. Mehrfach bildet eine Rosette oder eine zusammengesetzte Form des Lotosornaments den Mittelpunkt, um den sich dann andre Verzierungen reihen. Daneben stofsen wir auf Tiergestalten, den Stier, den Widder, den Schwan, oder auf Sphinx (so Arch. Ztg. 1872 S. 38) und Chimära. Menschen sind sehr selten und ohne Zweifel erst in jüngerer Zeit dargestellt, wo die Gravierung schon mehr in Gebrauch gekommen war. Den Perseus zeigt der Berliner Teller N. 3917, eine schreitende vierflügelige Meduse, die wie die sog. persische Artemis Tiere, diesmal Schwäne, am Halse gepackt hält (Journ. of Hell. Stud. 1885 pl. LIX).

Bei weitem das hervorragendste Stück der ganzen rhodischen Gruppe ist der S. 730 Abb. 784 abgebildete

und besprochene Teller. In der Technik stimmt er mit den genannten Gefäſsen im allgemeinen überein, nur fällt eine gröſsere Buntheit auf. Auf dem wie gewöhnlich mattgelben Überzug des Grundes ist die Zeichnung in braunschwarz ausgeführt, Chiton und Helm sind rot, Panzer und Beinschienen weiſs. Daſs ein kleinerer Kreisabschnitt durch Flechtband oder Mäander abgesondert wird, ist keineswegs selten. Bald nachher wird es zur Regel auf den kyrenischen Schalen. Der Abschnitt ist bei rhodischen Tellern gern wie hier durch ein solches Stabornament oder eine Halbrosette ausgefüllt. Die Füllzierrate sind alte Bekannte; das groſse obere Ornament mit den Palmetten zwischen den Spiralen ist echt rhodisch. Eigentümlich berührt hier nur die Verwendung der Augen. Wir sind ihnen seit ältester Zeit wiederholt begegnet und werden sie als einen charakteristischen, aber sicherlich unschönen Gefäſsschmuck noch geraume Zeit weiter verfolgen können. Als jüngeres Erzeugnis der rhodischen Töpferkunst kennzeichnet unsern Teller u. a. der Umstand, daſs die Gesichter nicht mehr thongrundig gelassen, sondern voll bemalt sind. Auch die Anwendung der Gravierung spricht dafür. Noch weit mehr natürlich das Bild selbst. Daſs Menschen dargestellt werden, kann nicht Wunder nehmen, fanden wir sie doch schon auf spätmykenischen und jüngeren Dipylongefäſsen: nein, unser Teller ist wichtig, weil er wahrscheinlich das älteste Zeugnis für den beginnenden Einfluſs des Epos auf alle Kreise ist. Es könnten ja beliebige Krieger sein wie auf der frühattischen Amphora Abb. 2079, die schwerlich viel älter ist. (Lehrreich ist ein Vergleich der menschlichen Formen hier und dort.) Der Vasenmaler hat keine gewöhnlichen Menschen, sondern epische Helden dem Auge vorführen wollen. Dazu fühlte er sich selbst gedrängt, so verlangten es vielleicht seine Käufer. Darum hat er — unseres Wissens zum erstenmal — ihre Namen beigeschrieben. Solche Beischriften werden von nun an gang und gäbe mehrere Jahrhunderte hindurch, später glaubte man ihrer entbehren zu können, aber einzelne Fabriken scheinen den Gebrauch bis zum Aufhören der Vasenmalerei festgehalten zu haben. Sie sind — den Nachweis verdanken wir vor allem Kirchhoffs Studien zur Gesch. d. griech. Alphab., 4. Aufl., Gütersloh 1887 — für die richtige Bestimmung der Zeit und Herkunft der Gefäſse von schwerwiegendster Bedeutung, nicht nur durch die dialektischen Verschiedenheiten, die sich in den Worten kundgeben, sondern mehr noch durch die Buchstabenformen. Die Form des Σ (M) ist in älterer Zeit in Korinth und Argos gebräuchlich, die des Λ (⊦) aber nur in Argos; Rhodos aber ist argivische Kolonie. Man wird den Teller mit Recht dem Ende des 7. Jahrhunderts zugewiesen haben. Und so mag man im allgemeinen das 8. und 7. Jahrhundert als die Blütezeit der rhodischen Keramik bezeichnen. Mit ihren Erzeugnissen muſs lebhafter Handel getrieben sein. Unter der obersten Schicht von Hissarlik (Schliemann, Ilios N. 1432. 1434. 1436) fand man rhodische Scherben, von den Inseln (Thera?) stammen die schönen Gefäſse Mon. Inst. IX, 5. Ob die ganz vereinzelt bei Kertsch entdeckte alte Kanne (Compte-rendu de St. Petersb. 1870 Taf. 4) von Rhodos oder vom kleinasiatischen Festland gekommen ist, steht dahin; jedenfalls ist ihre Verwandtschaft mit rhodischen Vasen sehr groſs. Rhodische Ware wurde nach Cypern, nach Ägypten (Naukratis), nach Sicilien versandt. Aber auch in Italien fand sie, wenn auch wohl nur einzeln, Eingang und gehört neben den sog. »protokorinthischen« Gefäſsen zum ältesten nach Etrurien verhandelten Thongeschirr griechischer Arbeit. Musterstücke dieser Art sind die beiden Würzburger Trinkgefäſse (Urlichs, Würzburger Wagner-Progr. 1874) von Vulci. Gewiſs sind auch nach dem 7. Jahrhundert auf Rhodos Thonvasen hergestellt, doch scheinen es gröſstenteils ärmliche, lokale Gattungen gewesen zu sein, die nur im engsten Umkreise Absatz fanden und keinerlei Berücksichtigung beanspruchen können. Schon lange hatten die rhodischen Meister unter der Einfuhr korinthischer Gefäſse zu leiden; man scheint sich, als diese nun in Mode kamen, in der Hauptsache auf deren Nachahmung beschränkt zu haben.

Muſsten wir bei der rhodischen Vasenmalerei länger verweilen, weil sie so viel Bemerkenswertes und Neues bot, so können wir uns betreffs der melischen Thongefäſse um so kürzer fassen. Es ist nur eine ganz kleine Gruppe von durchaus gleichartigen, aus derselben Werkstatt hervorgegangenen Vasen, die man seit Conzes Veröffentlichung (Leipzig 1862 fol.) mit diesem Namen bezeichnet. Ob mit Recht, ist noch die Frage; drei scheinen indes sicher von Melos nach Athen gelangt zu sein. Ein gröſseres Bruchstück ist in Berlin (N. 301). Es sind mächtige, fast 1 m hohe Amphoren, von nicht ungefälligem, ziemlich leichtem Aufbau (gröſster Umfang 1,65 m). Der Hals ist mehrmals, die Schulter immer mit figürlichem Bilde geschmückt. Auf einem Gefäſs stehen hier zwei Pferde zu beiden Seiten einer ornamentalen Pflanzenbildung einander gegenüber, auf einem andern werden ähnliche Pferde von ihren Herren geführt, auf dem Berliner Bruchstück ist noch der obere Teil eines Gespannes erhalten, die beiden (?) Pferde sind geflügelt, ein unbärtiger, schwertumgürteter Mann hält Zügel und Geiſsel, eine Frau steht hinter ihm. Auf der Vase endlich, von welcher unsre Abb. 2086 entlehnt ist, der bedeutendsten von allen, fährt neben zwei Frauen Apoll (vgl. den Kopf S. 255 Abb. 240) mit siebensaitiger Leier auf einem mit vier Flügelrossen

bespannten Wagen. Ihm tritt Artemis entgegen, den Köcher auf dem Rücken, ihre Rechte fafst einen Hirsch am Geweih. Der rhodische Euphorbosteller lehrte uns zum erstenmal, dafs man jetzt die kühnen Helden, von denen gesagt und gesungen ward, auf den Gefäfsen zu sehen begehrte. Hier begrüfsen wir zum erstenmal Vertreter der griechischen Götterwelt, wenn auch noch in ziemlich fremdartiger Form und Umgebung. Das Halsbild derselben riesigen Amphora zeigt unsre Abb. 2086 (nach Conze Taf. 3). Es führt uns wieder auf bekannten Boden. In derselben Haltung trat Menelaos dem Euphorbos, in derselben die namenlosen Krieger der Amphora vom Hymettos Abb. 2079 einander entgegen; sie bleibt typisch noch für lange Zeit. Unsre Kämpfer nehmen ihrer Gestaltung nach eine Art Zwischenstellung zwischen den beiden genannten ein. Sie tragen Panzer und Chiton wie die rhodischen, nähern sich jedoch durch die unnatürlich starke Einziehung des Körpers über der Hüfte und durch die thongrundigen Gesichter jenen attischen. Allerdings sind auf den melischen Gefäfsen auch die Arme und Beine, so weit sie unbedeckt sind, nur mit Umrifslinien gezeichnet. Überhaupt weist vieles auf Einflufs der Dipylonklasse, viel mehr als bei der rhodischen Gattung. Vor allem zu den attischen Ausläufern jener Gruppe besteht ein unbestreitbar engeres Verhältnis. Ähnliche halbornamentale Pflanzen, wie sie hier vom Boden aufspriefsen und von oben herabhangen, treten gerade dort auf; auch die »metopenförmige« Gliederung des Halsbildes erinnert an Dipylonvasen. Im grofsen und ganzen sind jedoch unzweifelhaft die rhodischen und melischen Gefäfse Früchte gleichen Stammes. Das liegt so klar vor Augen, dafs man auf den genaueren Nachweis gern Verzicht leisten wird. Da der Künstler uns nicht hat verraten wollen, was für Krieger, was für Frauen er gemeint hat, so ist es eitle Mühe, sich darüber den Kopf zu zerbrechen. Und ebenso rätselhaft bleibt für uns, was Panzer, Helm und Beinschienen sollen, die so schön in den leeren Raum zwischen die Streitenden hineingepafst sind. — Zur Technik noch die Bemerkung, dafs der blafsrötliche harte Thon wieder den dünnen festen weifsgelblichen Überzug trägt wie auf Rhodos. Auch die immer weiter um sich greifende Neigung, die Umrifs- und Innenzeichnung mit scharfem Werkzeug einzuritzen, macht sich hier geltend. Die Darstellung sieht steifer und altertümlicher aus als die des Euphorbostellers. Doch wäre es gewagt, daraufhin die melischen Gefäfse älterer Zeit zuzuschreiben, dagegen spricht schon die vielfache Verwendung der Ritzlinie.

Es ward schon erwähnt, dafs Melos als Heimat wahrscheinlich, doch nicht gesichert ist. Die Gruppe ist noch zu klein; wir wissen noch zu wenig von der Kunstindustrie Kleinasiens und der dem Festlande benachbarten Inseln. Sollte in keiner



2086 Vasenbild von der Insel Melos.

dieser glänzenden Städte mit ihrem ausgedehnten Verkehr selbständige, über das heimische Bedürfnis hinausgehende Vasenfabrikation getrieben sein? Das ist schier undenkbar. Es werden sich sicher Spuren ausfindig machen lassen. Schon mit dem jetzigen Material ist man eifrig bemüht, kleinasiatische Vasen und Vasengruppen auszusondern. Doch ist der Erfolg noch gering. Der gänzlich ›orientalisierende‹ altkorinthische Stil (Dodwellvase!) blüht zu gleicher Zeit wie der altrhodische, da Gefäfse beider Sorten aus denselben Gräbern stammen. Er trägt eine Menge von Besonderheiten zur Schau, die mit cyprischer, rhodischer, melischer Mache in keinem Zusammenhang stehen. Von wo stammen diese Einflüsse? Um nur eins zu erwähnen: Die genannten Gefäfsgruppen kennen den Löwen, aber meines Wissens keinen Panther. Dessen Erscheinen auf der Kanne von Kertsch spricht geradezu gegen rhodischen Ursprung der Vase. Auf welchem Wege ist der Panther nach Griechenland gelangt? Vermutlich durch Kleinasien.

Von dortigen Vasenfunden verlautet wenig. Der rhodisch-melischen Stufe verhältnismäfsig nahe steht das Gefäfs von Myrina (Bull. de Corr. Hell. 1884 pl. 7), obwohl es aus einem römischen Grabe zu kommen scheint. Zwischen zwei vertikalen Henkeln ist auf der Schulter von Mäander eingerahmt das Brustbild eines bärtigen Mannes aufgemalt mit erhobenen Armen, der Kopf nach rechts in Seitenansicht. Die Füllzierrate ähneln den rhodischen. Die Rückseite zeigt an gleicher Stelle eine abwärts gekehrte Lotosblüte zwischen zwei Epheublättern. Ob die Vasen Catalogue Barre n. 79 und Journ. of Hell. Stud. 1881 p. 304 f. wirklich oder scheinbar altertümlich, ob sie sicher kleinasiatisch sind, entzieht sich meiner Beurteilung. Um so fester glaube auch ich, dafs die berühmte Vase von Caere, die Abb. 2087 (nach Mon. Inst. IX, 4) uns vor Augen führt, in der That dem hellenischen Osten angehört und nicht etwa, wie neuerdings nach Brunns Vorgang P. Arndt (Stud. zur Vasenkunde S. 3 ff.) erweisen möchte, in irgend welcher späteren Zeit in Etrurien selbst gefertigt ist. Pottier hält sie für attisch. Altertümlich ist die Gestalt; am nächsten lehnt sie sich an ›mykenische‹ (z. B. Furtwängler-Loeschcke Form 80) oder an Dipylonvorbilder (vgl. Abb. 2070. 2071) an. Der eigentümliche Strahlenkorb über dem Fufse zeugt für die Zeit, wo dieser Blattkelchschmuck noch keine feste typische Gestalt angenommen hatte (vgl. auch Abb. 2094), auch das Schachbrettmuster hat für diese Periode nichts Auffälliges. Die spärlichen Füllornamente enthalten aufser einem Pentagramm nichts, was nicht auch auf spätmykenischen oder Dipylongefäfsen gleichartig oder ähnlich wiederkehrte. Zu den thongrundigen, schnurrbartlosen Köpfen mit dem spitzen Kinnbart lassen sich etwa die Amphora vom Hymettos (Abb. 2070) und die melischen Vasen (Abb. 240 u. 2086) zum Vergleich heranziehen. Vgl. Helbig, Hom. Ep.[2] Fig. 72. 89. 120. Aber die figürlichen Darstellungen erregen auch inhaltlich kein Bedenken. Die eine Seite des Gefäfses zeigt den Kampf eines Ruderbootes gegen ein Segelschiff. Wir wissen bereits, wie beliebt derartige Bilder im 7. Jahrhundert waren. Auf der anderen hier abgebildeten Seite ist die Blendung Polyphems gemalt, eine Scene, die in nah verwandter Gestaltung nicht viel später auf einer kyrenischen Schale sich wiederholt. Neben dem rhodischen Euphorbosteller haben wir hier das zweite Zeugnis für den Einflufs, den die Heldensage auf die Gefäfsmaler auszuüben beginnt. Auch technische Merkmale weisen die Vase in diesen Kreis. Auf den gelblichen Thongrund sind die Figuren ohne Sorgfalt mit bräunlicher Farbe noch ohne eingeritzte Linien aufgemalt. Die Haare sind mit aufgesetztem Grau, viele Einzelheiten mit weifs wiedergegeben. Das gröfste Interesse erregt die Inschrift Αριστονοφος εποισεν. Es ist das erste Mal, dafs wir den Namen des Meisters auf dem Gefäfse verzeichnet finden. Das Selbstbewufstsein der Verfertiger ist gewachsen; der Name ist die Schutzmarke der Fabrik, wie sie der rege Handelsverkehr und der stets zunehmende Wettbewerb notwendig machen mochte. Ob der Mann Aristonophos oder Aristonothos hiefs, ist noch zweifelhaft; die Schriftzüge scheinen nach dem Osten zu weisen. In Attika läfst sich die Vase nach den bisherigen Erfahrungen schlechterdings nicht unterbringen; auch müfste es befremden, ein attisches Gefäfs vom Ausgange des 7. Jahrhunderts — denn in die Zeit wird man die Vase zu setzen haben — in Etrurien anzutreffen.



2087 Vase mit der Blendung Polyphems.

Aber auch bei Annahme der Herkunft aus irgend einer Fabrik des griechischen Ostens steht das Gefäfs vorderhand noch allein; wir müssen abwarten,

ob sich Genossen dazu finden und uns die Heimat genauer bezeichnen. Was sich sonst mit einiger Wahrscheinlichkeit nach Kleinasien verweisen läſst, gehört jüngerer Zeit an und soll später genannt werden. Für jetzt müssen wir unseren Blick kurze Zeit nach dem Südufer des Mittelmeers, auf die Küste Afrikas richten, weil die dort zu Tage gekommenen Vasen groſsenteils in unverkennbarem Zusammenhange mit den besprochenen östlichen Gruppen stehen, wenn ihre Verfertigungszeit auch beträchtlich später fällt.

Da ist zunächst Naukratis zu nennen. Die dortigen Ausgrabungen sind hauptsächlich darum wertvoll, weil sich mit ausreichender Sicherheit der Zeitpunkt bestimmen läſst, dem die da gefundenen Vasen nachfolgen müssen. Naukratis ist nicht viel vor 570 gegründet, erst Amasis erteilte den Griechen die Erlaubnis zur Herstellung von Kultbezirken und Altären für ihre Götter; und da nun die Mehrzahl der aufgedeckten Bruchstücke eingekratzte Weihinschriften an hellenische Gottheiten, vornehmlich an Apoll, an die Dioskuren, an Aphrodite trägt, so wird die ganze Masse im groſsen und ganzen nicht wohl als älter angesehen werden können. Ansiedler kamen von den verschiedensten Gegenden dort zusammen, so ist es begreiflich, daſs sich Vasenscherben der verschiedensten Fabriken in Naukratis finden, z. B. solche rhodischer, melischer, korinthischer, attischer Technik. Natürlich brauchten, zumal in erster Zeit, die Einwohner das altgewohnte Thongeschirr fort und bezogen es von denselben Fabriken wie früher. Es ist eine ganz unwahrscheinliche Annahme, daſs alle die verschiedenartigen Gattungen in Naukratis selbst gearbeitet sein sollten, um so unwahrscheinlicher, als sich eine bestimmte Gefäſsgruppe deutlich als an Ort und Stelle verfertigt aussondern läſst. Der Beweis wird durch eine Vase erbracht, auf der vor dem Brennen die Weihinschrift aufgemalt ist: Ἀφροδ[ί]τῃ τῇ ἐ(ν) Ναυκράτι (vgl. Journ. of Hell. Stud. VIII, 119 ff.). Die dieser Klasse angehörenden Gefäſse zeichnen sich aus durch einen weiſslichen Überzug über dem Thon und durch bunte Bemalung. Die Innenseite ist meist schwarz mit roten und weiſsen Kreisen. Bei einem Bruchstück erblickt man auf weiſslichem Grund die Figuren in rot, weiſs und gelbbraun. Der gewiſs dieser Gattung richtig zugezählte interessante Krug (Hydria) bei Micali, Mon. ined. tav. 4, dessen Schulterbild Ariadne mit dem Knäuel, Theseus und den Minotaur darstellt, bietet in buntem Wechsel die Farben blau, weiſs und rot. Diese Thonware ist sicherlich von rhodisch-melischer Malweise beeinfluſst; das Verfahren, die Farbe des Thons durch einen hellen Überzug zu verdecken, trat uns auch dort schon entgegen. Auch die Vorliebe für Buntfarbigkeit scheint auf den griechischen Osten zu weisen, wenn sie auch nirgends bisher in so seltsamer Aufdringlichkeit sich geltend machte. Einige charakteristische Beispiele



2088 (Zu Seite 1958.)



2089 (Zu Seite 1958.)
Vasen aus Kyrene.

Journ. of Hell. Stud. 1887 pl. 79. Dafs in Naukratis in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts noch rhodisch-melisches Thongeschirr in Gebrauch war, kann nicht wunder nehmen; geometrisch verzierte Vasen der Dipylonklasse scheint man nicht mehr benutzt zu haben, noch weniger mykenische Gefäfse.

Demselben 6. Jahrhundert können wir eine eigenartige Gruppe zuschreiben, welche wenigstens durch ihren Hauptvertreter, die Arkesilasschale (Abb. 1729 S. 1664), mit Entschiedenheit nach Kyrene weist. Nachdem de Witte und Brunn zuerst auf gleichartige Vasen die Aufmerksamkeit gelenkt, Loeschcke die besonderen Merkmale der ganzen Gattung einleuchtend gekennzeichnet und eine beträchtliche Anzahl zusammengestellt hatte, ist eine Reihe solcher Gefäfse Arch. Ztg. 1881 Taf. 10—13 abgebildet und von Puchstein eingehend behandelt. Einige neue nachträglich bekannt gewordene Beispiele nennt das neueste Verzeichnis von Pottier bei Dumont-Chaplain p. 293 ff. Unsre Abb. 2088 und 2089 auf S. 1957 (nach Arch. Ztg. 1881 Taf. 10, 3. 11, 2) werden im Verein mit der Prometheus-Atlas- (Abb. 1567 S. 1411), der Zeus- (Abb. 840 S. 784) und der Arkesilasschale die Besonderheit dieses Stils genügend zur Anschauung bringen.

Die Gefäfse sind fast ausschliefslich in italischen Gräbern gefunden, jetzt sollen Scherben dieser Art auch in Naukratis ans Licht gekommen sein. Dafs wir hier eine einheitliche, eng geschlossene Gruppe vor Augen haben, ist unbestreitbar; die Mehrzahl der Vasen als nachgeahmt zu verdächtigen, liegt kein Grund vor. Ja es hat sogar den Anschein, als gingen alle diese Gefäfse auf eine einzige Fabrik und auf den kurzen Zeitraum weniger Jahrzehnte zurück. Wie die rhodische Töpferkunst Kannen und Tellern den Vorzug gab, die melische Amphoren, so hat die kyrenische Fabrik die Schale zu ihrem Liebling erkoren, mehr oder weniger in der Form, wie wir sie auf Abb. 2088 vor uns sehen, tief und schüsselartig mit einfachem hohem Fufs. Die Aufsenseite ist in der Regel nur mit Zierstreifen, das Innere durchgängig mit einem den ganzen Raum ausfüllenden Bilde geschmückt. Andre Vasenformen sind selten; ein Deinos (vgl. das grofse Mischgefäfs mit seinem Untersatz, Abb. 2099), mehrere Hydrien und Kratere (Abb. 2089) jüngerer Form sind bis jetzt nachgewiesen. Die Vasen zählen bereits zu den schwarzfigurigen, d. h. die unverzierten Teile sind mit schwarzem Firnis bedeckt, die verzierten zeigen schwarze Ornamente und Figuren auf hellem Grund. Auf Rhodos ward der Thon mit gelblichem Überzug versehen, in Naukratis mit weifslichem, so auch hier. Doch fehlen hier die bunten Deckfarben; Figuren und Verzierungen sind schwarz, ziemlich oft ist an einzelnen Stellen rot, selten weifs aufgesetzt. Sollten die Figuren nicht als Schattenbilder erscheinen, so mufste für Innenzeichnung gesorgt werden, und die versuchte man, wie am deutlichsten aus Abb. 1567 und 2089 erhellt, in Kyrene wie an anderen Orten durch feine Gravierung herzustellen. Charakteristisch sind neben der Technik die Zierformen. Alles spricht hier, noch mehr als bei den rhodischen Gefäfsen, für Metallvorbilder. Eine eigentümliche Stilisierung kennzeichnet die Lotosblüten- und Knospenstreifen dieser Gruppe. Als neues, gern verwertetes Element treten Granatapfelfriese hinzu, wie sie auf Abb. 2088 über den kurzen Strahlen am unteren Teile der Schale sichtbar werden. Beachtenswert sind auch die gedrungenen Palmetten zu beiden Seiten der Henkel. Jünger als die rhodischen Teller sind die kyrenischen Schalen schon wegen des ausschliefslich figürlichen Innenschmuckes. Einfache Ornamente wie in der Wiener Schale (Abb. 2088) sind Ausnahmen, aber auch mythologisch-epische Bilder gehören zu den Seltenheiten, so Polyphems Blendung wie auf der Vase des Aristonophos, so Kadmos im Drachenkampf, so Atlas und Prometheus (Abb. 1567) und der thronende Zeus (Abb. 840). Am beliebtesten sind Gelage und ausgelassene Tänze gemalt; Krieger, Reiter und Flügelgestalten treten uns vor Augen; meist sind es dem täglichen Leben entlehnte Motive, in die sich nur einzelne fremde Elemente einmischen. Regelmäfsig ist wie auf den rhodischen Tellern ein kleinerer Kreisabschnitt, doch hier durch eine schmale Linie abgesondert (vgl. Abb. 1567 u. 1729), um für die Darstellung eine gerade Grundfläche zu gewinnen. Auf der Arkesilasschale, dem Werke eines denkenden, hervorragend tüchtigen Meisters, wird der Abschnitt geschickt zur Ergänzung des Hauptbildes benutzt, gewöhnlich ist er durch ein Ornament wie Abb. 1567 oder durch meist »wappenförmig« einander gegenübergestellte Tiere ausgefüllt. Im übrigen ist diese Kunst wenig darauf bedacht, die leeren Räume nach Art des korinthischen Stils durch Füllrosetten u. dergl. gänzlich zu beseitigen. Vereinzelt kommen sie vor wie Abb. 840, und auch die Verwendung von Tieren zum gleichen Zwecke, wie der Schlange hinter dem Atlas (Abb. 1567), der Eidechse hinter Arkesilas (Abb. 1729) läfst auf korinthischen Einflufs schliefsen.

Das sicherlich zu den jüngeren Gliedern dieser Reihe zählende Mischgefäfs (Krater) im Louvre Abb. 2089 setzt die Form der Françoisvase (Taf. LXXIV) natürlich voraus, seine Gestalt nähert sich in ihrer gröfseren Schlankheit und der Henkelbildung der schönen attischen Form des 5. Jahrhunderts, wie sie etwa durch das prächtige Gefäfs München 530 (Lau Taf. 32, 2, Genick Taf. 21) vertreten wird. Die Verzierung wird niemand für mustergültig erklären. Die Wiederholung des kyrenischen Lotosblüten- und Knospenfrieses an Hals und Bauch und ebenso das riesige Stabornament auf der Schulter und am Fufs zeugt von Gedankenarmut. Unerfreulich wirkt auch

der Tierstreif um die Mitte des Bauches. Unter den Henkeln befinden sich wappenförmige Tiergruppen mit einem Pflanzenornament. — Die Fabrik scheint sich anfangs auf die Herstellung von Schalen beschränkt zu haben (zu den ältesten gehören unbedingt die Arkesilasschale und die mit dem thronenden Zeus), rasch in Mode gekommen zu sein, aber auch ebenso rasch alle Gestaltungskraft eingebüfst zu haben. Gewifs mit Recht hat man in dem Aufkommen und dem schnellen Erfolg der rotfigurigen Gefäfsmalerei die Veranlassung zum Niedergang und zum Aufhören der kyrenischen Gewerbthätigkeit zu erkennen geglaubt. Zweifellos hat man dort auch in der Folgezeit Thongeschirr verfertigt, doch charakteristische Merkmale scheinen den späteren Vasen zu mangeln und eine irgendwie über das Gebiet von Kyrene hinausreichende Bedeutung hatten sie keinesfalls. — Noch wenige Worte über die Herkunft dieser Vasengattung. Inschriften trägt meines Wissens aufser einem zu dieser Gruppe gerechneten Bruchstück nur die Arkesilasschale, Buchstaben, deren Formen den peloponnesischen, besonders lakonischen, entsprechen. Man hat aus verschiedenen Gründen Sikyon, Sparta und sehr zuversichtlich Kreta als Heimat der ganzen Gruppe in Vorschlag gebracht, hat jüngst auch vermutungsweise auf Naukratis hingewiesen; doch scheint Kyrene, an das man zuerst dachte, je länger je mehr alle Mitbewerber um diese Ehre aus dem Felde zu schlagen. Vgl. zuletzt Ath. Mittl. 1886 S. 90 ff.; Deutsche Litt.-Ztg. 1887 S. 1674. Vielleicht wird uns die Fortsetzung und Wiederaufnahme der Ausgrabungen in Naukratis und Kyrene den Beweis für die Richtigkeit dieser Annahme in die Hände liefern. Die Inschriften widersprechen ihr jedenfalls nicht, da gerade im 6. Jahrhundert, dem unsre Vasen wohl sämtlich angehören, ein starker Zuzug von Einwanderern aus dem Peloponnes und Kreta stattgefunden hat.

Wir sind den in Nordafrika heimischen Vasengattungen nachgegangen, weil sie sich in der Hauptsache an die vorher betrachteten östlichen Gruppen eng anschliefsen. Sie haben uns bereits in das 6. Jahrhundert geführt. Es ist schon von schwarz- und rotfigurigen Vasen die Rede gewesen, auch von dem Einflusse korinthischer Vorbilder.

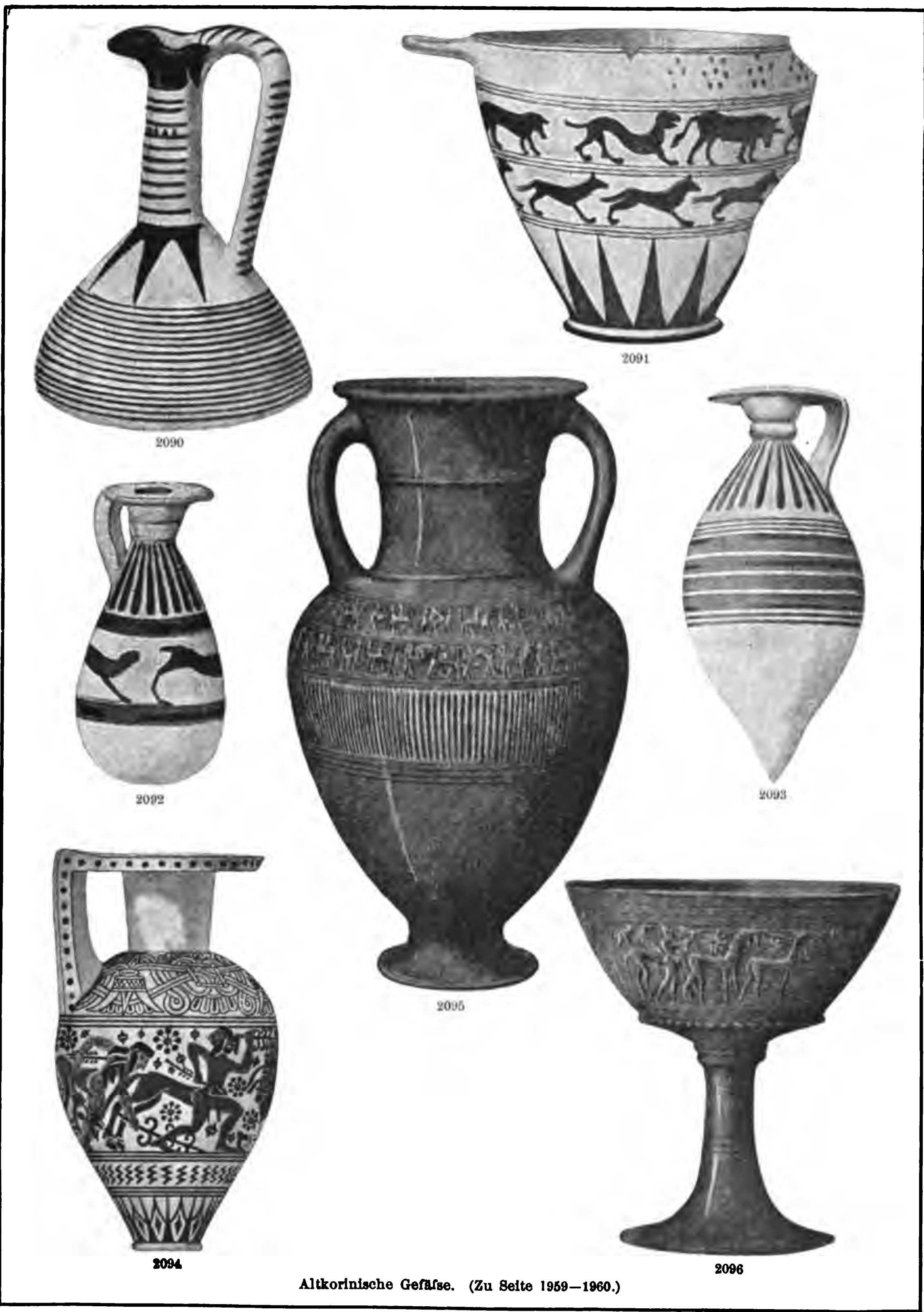
Diesen müssen wir uns jetzt zuwenden. Wir sahen Gefäfse dieses Stils schon im 7. Jahrhundert der rhodischen Thonware in ihrer eigenen Heimat gefährlich werden. Voranzugehen scheint ihnen eine sehr zahlreiche, aber unscheinbare Klasse von kleinen zierlichen Gefäfsen, deren Ursprung noch nicht aufgehellt ist. Helbig hatte chalkidische Herkunft vermutet, und neuerdings ist Dümmler (Jahrb. d. I. 1887 S. 18 ff.) mit neuen Gründen für diese Benennung eingetreten, doch glaube ich nicht, dafs durch seine Ausführungen die schwierige Frage erledigt wird. Furtwängler hat diese Vasen in Ermangelung eines besseren Ausdrucks mit dem unschönen Namen »protokorinthisch« beschenkt, weil die Gattung im ganzen älter als die korinthische und durch zahlreiche Übergangstufen eng mit ihr verknüpft sei (Arch. Ztg. 1883 S. 153 f.). Auf jeden Fall erfreute sich diese anspruchslose Ware grofser Beliebtheit; man findet sie in Griechenland hauptsächlich bei Korinth und auf Ägina, doch auch in Tanagra, Eleusis, Athen und Tiryns sind Beispiele nachgewiesen; auf Sicilien sind viele aus dem alten Gräberfeld del Fusco bei Syrakus ans Licht gebracht; in den Gräbern Campaniens und Etruriens zählt diese Art zu den ältesten Erzeugnissen griechischen Ursprungs, ja selbst nach Bayern sind einzelne Stücke gelangt. Wie sie aussehen, lehren unsre Abb. 2090. 2091 (nach Ann. Inst. 1877 CD 1 u. 7). 2092. 2093 (nach Ann. 1877 U. V 2 u. 4) und Abb. 2094 (Berlin 336; Arch. Ztg. 1883 Taf. 10 in Farben). Die beiden erstgenannten stammen aus den Gräbern bei Syrakus, die folgenden von Chiusi aus demselben Grabe wie die Buccherogefäfse Abb. 2095 und 2096 (nach Ann. Inst. 1877 tav. U V 6. 7), das prächtige kleine Berliner Gefäfs kommt von Korinth. Die sauber und zierlich gearbeiteten Väschen sind meist kleine Ölfläschchen (λήκυθοι) verschiedener Form; neben der schlauchförmigen Gestalt, die zu den erkorenen Lieblingen der korinthischen Töpfer zählt, ist die durch Abb. 2094 gebotene (nur meist etwas schlanker) die üblichste. Daneben waren zweihenklige Näpfe wie Abb. 2091 gern gesehen (vgl. auch Helbig, Hom. Ep.[2] S. 367 f. Fig. 153. 154. 156), auch das eigenartige Kännchen Abb. 2090 kommt häufig vor. Dann runde Schachteln gewöhnlich mit flachem Deckel (Ann. 1877 C. D 9 und Jahrb. d. I. 1887 Taf. 2, 1 a), zuweilen mit Henkeln und einem Knopfe ausgestattet. Die Thonwandungen sind überaus fein, der Thon hellgelb, der Firnis je nach dem Grade des Brennens bräunlich oder rötlich. Die Verzierung beschränkt sich in der Regel auf Streifen, eine Art Stabornament auf der Schulter (Abb. 2090. 2091), Nachahmung von Flechtwerk u. dergl. Oft treten jedoch auch umlaufende Tierfriese hinzu, meist ohne Vorzeichnung oder Gravierung flüchtig aufgemalt, so dafs kaum die Tiergattung immer zu erkennen ist. Auf Abb. 2091 sind unten Hunde deutlich, oben scheinen Rind, Panther und Eber einander zu folgen. Auf den sorgfältigsten Stücken sind bei den Tieren Umrifslinien und Innenzeichnung eingeritzt. Füllzierrate sind im allgemeinen selten und scheinen sich auf Punktrosetten und Kreuzchen zu beschränken. Vgl. Arch. Ztg. 1883 S. 161 f., wo zugleich auf die Lebenswahrheit der drei Tiere (brüllender Löwe, weidender Stier und Eber) hingewiesen sein mag. Vasen dieser Gattung mit menschlichen Darstellungen hat man bisher nur wenige ausfindig gemacht (Ann.

1877 C. D 2; Arch. Ztg. 1883 Taf. 10, 2; Jahrb. 1887 Taf. 2, 3), die schönste ist zweifellos Abb. 2094. Die Verzierung ist hier besonders reich und sorgfältig. Nirgends trifft man sonst auf der Schulter dies kunstvolle Bandmuster mit Lotosblüten und den Anfängen einer Palmettenbildung, nirgends das breite Flechtband auf dem Henkel. Bedeutsam ist sodann die Darstellung. Sie ist eine der ältesten des alten Typus der Kentaurenjagd durch Herakles. Der unbärtige knieende Held (man erkennt auf der Abbildung rechts noch seinen Köcher und seinen rechten Fufs) ist im Begriff auf die menschenfüfsigen teils bärtigen, teils bartlosen Pferdemenschen seinen Bogen abzuschiefsen. Die beiden auf unserer Abbildung sichtbaren sind schon von Pfeilen getroffen, der eine an der Hüfte, der andre in Rücken und Oberschenkel. Die Pferdeleiber, das herabströmende Blut, der Chiton des Herakles sind mit roter Deckfarbe bemalt, die nackten menschlichen Teile ganz einzigartig mit hellbrauner Farbe. Die leeren Räume sind mit Punktrosetten und Kreuzchen mehr als sonst übersäet. Dafs ein Metallgefäfs mit eingelegter Arbeit als Vorbild gedient hat, ist sehr wahrscheinlich, umsomehr als nicht nur die Umrisse und Innenlinien überall sorgsam graviert sind, sondern auch die Behaarung auf den Kentaurenkörpern durch feine eingeritzte Striche angedeutet ist, in gleicher Weise wie etwa das Steinbockfell auf der kretischen Bronzeplatte bei Milchhöfer, Anfänge S. 169. — Gemalte Aufschriften fehlen auf den bis jetzt bekannten Vasen dieser Klasse völlig, die berühmte Inschrift auf der Lekythos der Tataie in Kyme (I. G. A. 524; Bull. Napolet. II tav. 1) ist nachträglich eingekratzt, hat also für die Herkunft der Vasen keine Beweiskraft. Hinsichtlich der Zeit meint Dümmler, die Anfänge dieses Stils fielen mit dem Ursprung der Dipylonvasen in die gleiche Zeit, beide Gattungen hätten sich nebeneinander entwickelt. Sicher ist, dafs im 8. und 7. Jahrhundert, bevor der korinthische Stil der herrschende ward, diese Vasenklasse weite Verbreitung gefunden hatte. Einzelne Ausläufer reichen, wie es scheint, noch ins 6., ja vielleicht ins 5. Jahrhundert hinab.

Klein und zierlich sind die Gefäfsformen der protokorinthischen Technik; auch die ältere korinthische Töpferkunst gibt ihnen den Vorzug. Korinthisch nennen wir in der seit Kramer üblichen Weise die überaus zahlreiche Vasenklasse, als deren Vertreter neben der Dodwellvase (Taf. LXXXVIII Abb. 2046) die folgenden Abbildungen hier erscheinen. Ob die Bezeichnung genau ist, steht dahin. Man hat gern den »orientalisierenden« Charakter dieser lange Zeit als ältesten geltenden Gattung betont. Wir haben gesehen, dafs eine deutlich erkennbare Beeinflussung von Osten her auf einer grofsen Anzahl von älteren Gefäfsen verschiedenster Art gleichfalls nachweisbar ist, also nicht dieser Klasse allein zukommt. Aber es ist doch unleugbar, dafs nirgends sonst, abgesehen natürlich von den phönikisch-cyprischen Vasen, das Gesamtgepräge des Vasenschmucks uns auf den ersten Blick so ungriechisch, so »orientalisch« anmutet. Vor allen Dingen trägt daran die Überladung der Aufsenseite des Gefäfses mit Ornamenten die Schuld. Da ist kein Mafs und Ziel. Wohl ist eine Gliederung vorhanden, aber da werden nicht einzelne Gefäfsteile durch die Verzierung hervorgehoben und die Dekoration ihnen angepafst. Der Raum mufste ausgenutzt werden, daraufhin scheint das ganze Streben gegangen zu sein. Vielleicht war diese Überfüllung mit Bildwerk ein Zug einer bestimmten Zeit. Hier kommt nun aber hinzu, dafs auch die bildlichen Darstellungen mit Füllornamenten geradezu übersäet sind. Und diese Füllzierrate bieten nichts Eigenartiges, zeigen im grofsen und ganzen keinerlei Sorgfalt; sehr oft sind es wirkliche Rosetten orientalischer Form, oft aber auch nur unregelmäfsige Tupfen und Flecken, denen durch eingeritzte Linien bestenfalls zu einer gewissen Gliederung verholfen wird. Man hat gewifs mit Recht an orientalische Webereien als Vorbilder erinnert und von einem Teppichstil gesprochen. Eigentümlich ist dieser Technik zugleich die Vorliebe für Gravierung. Ein Blick auf Abb. 2046 (Taf. LXXXVIII) und 2097 genügt, um zu erkennen, wie ausgiebiger Gebrauch davon gemacht ist.

Das ist schwerlich hier zuerst geschehen. Spuren davon fanden wir schon auf rhodisch-melischen Gefäfsen, eine reichlichere Verwendung sodann bei den kyrenischen, aber auch schon die sorgfältigeren protokorinthischen Vasen zeigen dasselbe Mittel, gröfsere Deutlichkeit zu erzielen und das Bild zu beleben. Doch so allgemein und so vielseitig war die Gravierung in älterer Zeit nicht, sie ist ein wesentliches Merkmal des korinthischen Stils.

Bezeichnend sind für diese Klasse ferner die das ganze Gefäfs rings umgebenden Tierfriese. Ohne irgendwelchen inneren Zusammenhang sind die Tiere nebeneinander gestellt. Selten kann man von wappenförmiger Gruppierung einzelner reden, nie sieht man zwei Tiere miteinander kämpfen. In langweiliger Eintönigkeit wiederholen sich stets die gleichen Tiertypen. Der noch auf Rhodos so beliebte Hirsch tritt schon in den Hintergrund, um so häufiger erblicken wir den Widder, den Steinbock, Stier und Eber. Zum Löwen tritt der für diesen Stil geradezu charakteristische Panther, den Kopf regelmäfsig in Vorderansicht gedreht, dazu gesellen sich Schwäne, Hähne, Eulen und der Adler mit zurückgewandtem Kopf (z. B. auf dem Deckel der Dodwellvase). Und dann kommen noch die Wundertiere in grofser Zahl, Sphinxe, Vögel mit Greifen-, Panther- und Menschenköpfen u. dergl. Manches dieser Art ist uns schon hie und da begegnet, aber gerade die Menge ist ein Kennzeichen dieser Gattung. Von den charakteristi-



Altkorinische Gefäfse. (Zu Seite 1959—1960.)

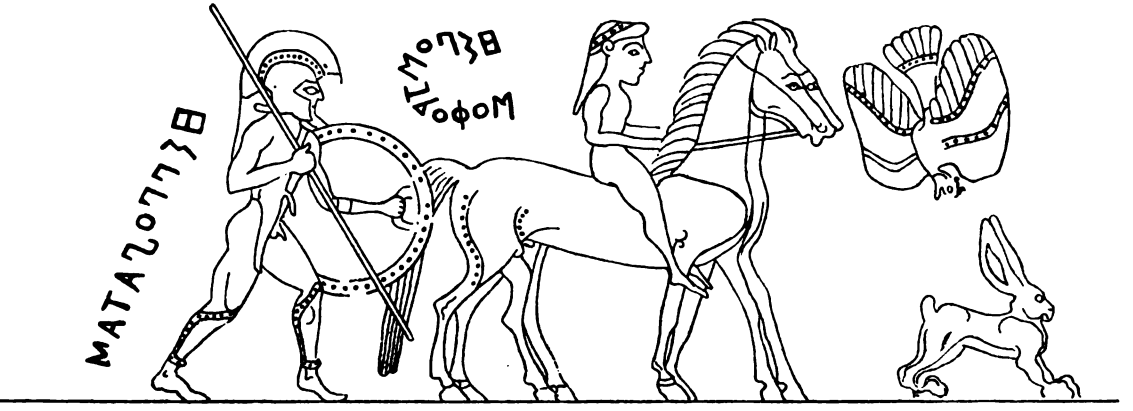
schen Gefäfsformen zeigen unsre Abbildungen zwei, die Deckelbüchse (Abb. 2046 Taf. LXXXVIII) und das kugelförmige Salbgefäfs (ἀρύβαλλος. Abb. 2097, nach Lau Taf. IV, 2). Letzteres mufs in ungeheurer Masse verfertigt worden sein, einzelne Gräber sollen an 200 Stück enthalten haben. Eine besondere Neigung bekundet dieser Stil für die Schlauchform. Auch die protokorinthische Gattung liebte diese Form bei kleinen Gefäfschen (vgl. Abb. 2092), hier ist sie ebensowohl für kleine Ölfläschchen (ἀλάβαστρον) als für Kannen benutzt. Auch der zweihenklige Napf hat die gleiche Gestalt wie dort, ein gutes Beispiel Sammlung Sabouroff Taf. 48, 1. Eine andre Art der Kanne ähnelt den rhodischen (Abb. 2083). Die Schale ist tief und napfartig, mit kurzem Fufs und abgesetztem Rand (z. B. Genick Taf. 23, 3; Benndorf, Griech. u. sicil. Vasenb. Taf. 43, 1), die Amphoren klein und schlank (vgl. Genick Taf. 38, 1). Grofse Gefäfse sind sehr selten; vielleicht gehört der eine oder andre Deinos hierher (Form mit Fufs in flüchtiger Zeichnung auf Abb. 2099, schön bei Genick Taf. 17, 4) und die aus diesem entstandene sog. Kolonnettvase (Form Abb. 2103). Menschliche Gestalten verwendet die ältere korinthische Keramik nur in beschränktem Mafse. Fisch- und schlangenschwänzige Dämonen, die sogen. persische Artemis u. dergl. sind nicht anders gebraucht wie Sphinxe und andre Fabeltiere. Dazu kommen dann Reihen von schreitenden und Gruppen von lanzenschwingenden Kriegern, wie wir sie schon von der spätmykenischen Kriegervase und der Amphora vom Hymettos kennen gelernt haben, und Reiter. Wie letztere aussehen, erfahren wir durch Abb. 2097 und 2098 (nach Benndorf, Griech. u. sicil. Vasenb. Taf. 30, 10). Die Pferde sind hochbeinig mit gewöhnlich kurzem, dickem Hals und mächtiger wallender Mähne, die Reiter auffällig klein; wenn sie den Rundschild tragen (vgl. Abb. 2103 und Overbeck, Her. Gall. Taf. 22, 1), ist ihr ganzer Rumpf verdeckt. Auf den beiden letztgenannten Gefäfsen reiten nicht die Herren, sondern die Knappen mit einem Handpferd am Zügel. Der Herr ist sehr häufig unbekleidet und nur mit Visierhelm, Lanze und Beinschienen ausgerüstet. Die Reiter begleitet gern ein fliegender Adler; auf Abb. 2098 scheint er auf einen Hasen herabstürzen zu wollen, oft fliegt er wie Abb. 2103 hinter dem Reiter über dem Pferde. Ein anderes beliebtes Thema des altkorinthischen Bilderschmucks vergegenwärtigt Abb. 2099 (nach Dumont-Chaplain p. 239 Fig. 50) von einer tiefen in Korinth gefundenen Schale: burleske Tänze, oft in Verbindung mit Schmaus und Gelage. Von hier scheinen die kyrenischen Vasenmaler ihre Anregung zu ähnlichen Darstellungen erhalten zu haben. Charakteristisch sind die übertrieben possierlichen Bewegungen, charakteristisch die Tracht, das lang in den Nacken fallende Haar, der kurze vorn heraufgezogene und gegürtete Chiton, der den Oberkörper wamsartig umschliefst und über dem Bauche einen Bausch bildet. Ähnlicher Art sind die Bilder der Schale bei Benndorf, Griech. u. sic. Vasenb. Taf. 43, 1, auf der zugleich das für die altkorinthische Vasenverzierung fast typische eigentümliche Palmetten-Lotosgeschlinge einen Platz gefunden hat, und allerdings flüchtiger und roher, auf dem flachen Teller ebdas. Taf. 7. Diese ausgelassenen Gesellen ersetzen die Silene und Satyrn, die diesem Stile fremd sind.



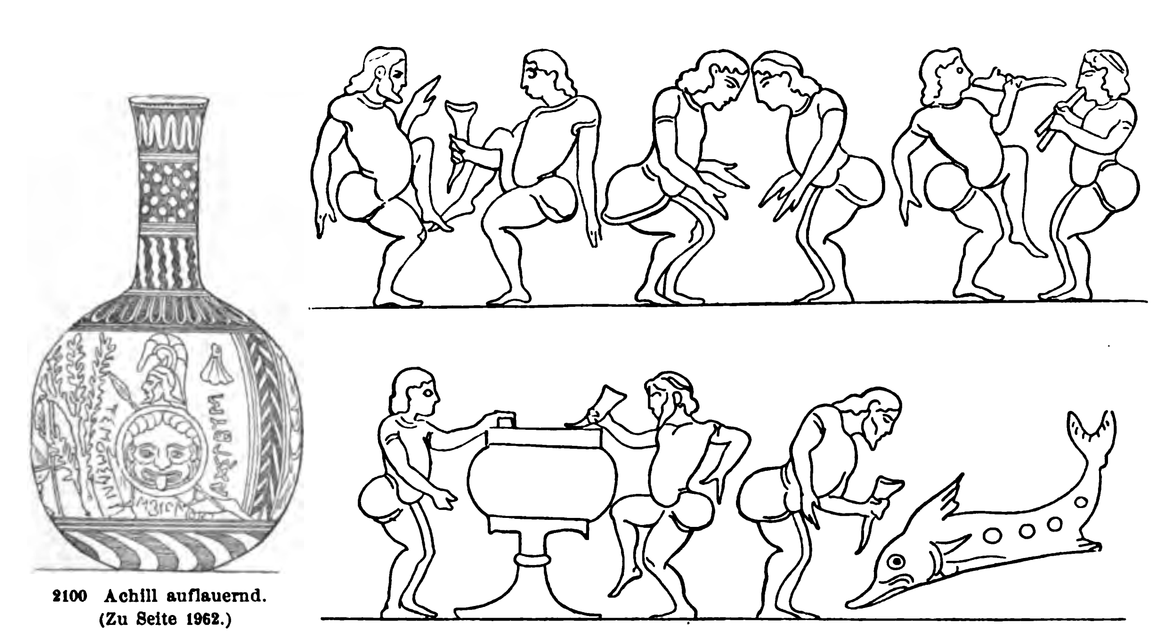
2097 Salbgefäfs.

Aber auch episch-mythologische Stoffe treten, wenn auch in spärlicher Auswahl, daneben auf. Einer der ältesten ist die Belauerung des Troilos durch Achill, ein aus den einfachsten Grundzügen entstandenes Bild (vgl. Loeschcke, Arch. Ztg. 1881 S. 50 f.). Die älteste Darstellung der grofsen Reihe schmückt das von W. Klein als ›Lagynos‹ (vgl. Jahn, Einleitung S. 93) bezeichnete Gefäfs auf Abb. 2100 (nach Arch. Ztg. 1863 Taf. 175). Achill vom mächtigen Rundschild fast ganz verdeckt kniet lauernd hinter einem Strauch in der Nähe eines Brunnens, dem sich Polyxena und Troilos mit seinen beiden Rossen Xanthos und Asobas genähert haben, um Wasser zu schöpfen. Hinter den Pferden erkennt man aufser einer zerstörten Figur noch zwei Männer, deren letztern die Beischrift als Priamos kenntlich macht. Das Gefäfs trägt wie die Aristonophosvase den Namen seines Verfertigers Timonidas (vgl. Klein, Meistersignaturen[2] S. 29, 2). Unter den altkorinthischen Vasen ist nur noch eine bekannt, deren Meister sich selbst genannt hat, die des Chares, eine runde Büchse ähnlicher Form wie die Dodwellvase, auf dem Deckel mit einer beschildeten Hoplitenreihe, auf dem Bauchstreifen mit einem Zuge von Reitern, Trägern

berühmter griechischer und troischer Heldennamen, geschmückt (Arch. Ztg. 1864 Taf. 184). Unser Gefäfs ist um so interessanter, weil wir dessen Meister auch als Maler eines der zahllosen Votivtäfelchen (πίνακες) kennen, welche nicht weit von Akrokorinth im Haine des Poseidon aufgehängt waren (Berlin 347 bis 955). Eine Auswahl aufser Monuments Grecs



2098 Krieger mit Knappen zu Pferde. (Zu Seite 1962.)



2100 Achill auflauernd. (Zu Seite 1962.)

2099 Burleske Tänze am Dionysosfeste. (Zu Seite 1962.)

publ. par l'ass. pour l'encour. des études grecques 1886, 23 ff. vor allem Antike Denkmäler I (1886) Taf. 7. 8. Die besonders sorgfältige Malerei des Timonidas (Berlin 846) ebenda Taf. 8, 13: ein mit Köcher, Schwert und Speeren bewehrter Mann mit einem Hunde zur Seite). Die Timonidasvase ist von Füllornamenten fast gänzlich frei, ebenso der Aryballos Abb. 2098 und die Schale Abb. 2099. Es ist das eine Abweichung vom gewöhnlichen Verfahren des altkorinthischen Stils und wohl als eine jüngere Neuerung aufzufassen. Der Maler der berühmten Dodwellvase (München 211 Abb. 2046 auf Taf. LXXXVIII nach Lau Taf. III) hat dagegen die alte Vorliebe für Ausfüllung aller leeren Räume ängstlich festgehalten. Der Bauch des Gefäfses mit seinen beiden Tierstreifen zeigt nichts, was über das Gewöhnliche hinausginge. Auf dem Deckel aber finden wir hier zuerst, dann unendlich oft, das Bild einer Eberjagd und zwar diesmal in wunderlicher Weise mit einer Abschiedsscene vereinigt. Wie Chares hat auch dieser Meister durch Beifügung einiger epischer Namen seiner Malerei gröfsere Anziehungskraft verleihen wollen. Durch die Beischrift Agamemnon wird der Beschauer sofort an die Heldensage erinnert. Aber ein vergebliches Bemühen wäre es, in dieser Zusammenstellung von

Figuren eine sinnvolle Darstellung irgend eines bekannten epischen Ereignisses zu suchen. Die unglaublich unbeholfene Zeichnung des vom Eber getöteten Philon springt sofort in die Augen, der rhodische Euphorbosteller (Abb. 784) offenbarte doch erheblich besseres Verständnis. Da der Maler mit seinen figürlichen Typen nicht reichte, setzte er die Sphinxe und Vögel dazwischen. Überhaupt griffen die korinthischen Meister, wie es den Anschein hat, als man der langweiligen Tierstreifen und Rosetten überdrüssig ward und menschliche Darstellungen verlangte, zu dem Auskunftsmittel, kleinere Thiere zur Raumfüllung in die Bilder einzufügen, auch an Stellen, wo sie geradezu stören. Vom Adler bei den Reitern ist schon gesprochen, auch der Hase erwähnt; wiederholt trifft man die Schlange, die gewifs nach solchen Vorbildern von den kyrenischen Vasenmalern übernommen ward (vgl. Abb. 69); beliebt sind auch Eidechsen, so Abb. 69 und ungewöhnlich grofs und als ἀσκάλαφος benannt vor dem Viergespann der Kanne Abb. 2102.

Da unsre Abb. 2046 auf Taf. LXXXVIII annähernd die Farben des Originals wiedergibt, werden hier noch einige Worte über die Technik dieser ganzen Gruppe am Platze sein. Es ist ein heller, gelblicher, oft ins grünliche spielender, fein geschlämmter Thon benutzt, dessen Oberfläche gut geglättet werden konnte. Auf diesen hellen Thongrund ist nach alter Weise der braune oder braunschwarze Firnis aufgetragen, die Innenzeichnung graviert. Auf den Firnis ist zur Belebung des Bildes und zur Hervorhebung einzelner Teile, etwa der Kleidung, rot oder violettrot aufgesetzt. Auf der Timonidasvase ist die Polyxena, hier die Sakis und Alka ohne Unterschied von den Männern auch in den Fleischteilen mit Firnisfarbe gemalt. Vereinzelt kommt auf dem Gesicht rot vor, gewöhnlich aber sind wie auf der melischen Vase Abb. 2086 Männer und Frauen, hier die Frauen allein, im Unterschied von den Männern, soweit sie unbekleidet sind, thongrundig gelassen, also nur in Umrissen gezeichnet. Später wurden diese Teile mit weifs gefüllt (so Abb. 69), wie denn überhaupt das Weifs erst nach und nach eine gröfsere Rolle auf den korinthischen Gefäfsen zu spielen beginnt. Dafs das Weifs bei Frauen auf den Firnis aufgetragen ward, dafür scheint das älteste Beispiel die attische Françoisvase zu sein, es wird dann auf den schwarzfigurigen attischen Vasen die Regel. — Endlich hier noch ein Wort über die Inschriften. Die Timonidas-, die Chares-, die Dodwellvase, der Aryballos von Karystos (Abb. 2098) tragen unzweifelhaft Inschriften in korinthischem Alphabet, das wir jetzt, zumal durch die Thontafeln, genau kennen. Die Timonidasvase ist sicher in Korinth selbst verfertigt, da das genannte Täfelchen von Akrokorinth ihn als Maler nennt; eine Anzahl der mit Inschriften versehenen Vasen (auch Abb. 2046 auf Taf. 87 u. Abb. 2102) ist dort gefunden, so liegt kein Grund vor, für die an anderen Orten, vor allem auch in Etrurien ausgegrabenen Gefäfse ganz gleicher Art die korinthische Herkunft in Zweifel zu ziehen. Für das 7. und 6. Jahrhundert werden wir diesen Stil in Korinth als den herrschenden ansehen können, von da aus hat er, etwa durch Vermittlung von Syrakus, seine weite Verbreitung gefunden. Als letztere Stadt gegründet wurde (734), war er übrigens noch nicht üblich, da die ältesten dortigen Gräber nur protokorinthische Gefäfse enthalten. Ob aber auch der Ursprung dieses Stils in Korinth zu suchen ist, oder ob er etwa von Osten her dahin übertragen und dort nur aufgenommen und fortentwickelt ward, das ist eine zur Zeit noch ungelöste Frage.

Fremder, vielleicht attischer Einflufs veranlafste wohl im 6. Jahrhundert eine Änderung der Technik. Der Thon erhält an der Oberfläche ein rötlicheres Aussehen, der Firnis wird dunkler, zum Teil glänzend schwarz, die Gefäfse werden mit Firnisfarbe bedeckt und nur einzelne für den Bildschmuck bestimmte Teile thongrundig gelassen. Statt der früher gebräuchlichen kleinen Vasen werden nun gröfsere Gefäfse hergestellt, Amphoren mit ausgesparter Bildfläche (vgl. Abb. 2101, nach Inghirami Pitture di vasi fittili II tav. 103) wie die merkwürdige Vase mit der Befreiung der Andromeda durch Perseus (Berlin 1652 Mon. Inst. X tav. 52), Wasserkrüge (Hydrien) schwerer Form, Kannen wie Abb. 2102 und hauptsächlich grofse, bauchige Gefäfse (sog. *Vasi a colonnette*) wie Abb. 2103. Zu einer solchen Vase gehört als oberer Bauchstreif auch des Amphiaraos Auszug (Abb. 69 Berlin 1655), zu einer andern (Jahrb. d. Inst. 1886 Taf. 10) der Meermädchen Flucht vor Peleus; Namen und Scenen der Heldensage gewinnen immer breiteren Raum. Unsere Kanne Abb. 2102 (in Farben Ath. Mittl. 1879 Taf. 18) zeigt die in dieser Gruppe beliebte Darstellung eines Viergespanns. Sie ähnelt der von Abb. 69 sehr, sogar in der Färbung der Rosse (die beiden mittleren sind weifs). Ebenso ist der Streitwagen, ebenso die Zügelmaschine. Auch hier trägt der (jugendliche und unbehelmte) Wagenlenker Akamas den gleichen, langen, ungegürteten Chiton; die Pferde, selbst die daneben gemalte grofse Eidechse, haben ihre Namen. Beide Gefäfse werden gleich alt sein und derselben Fabrik ihren Ursprung verdanken. Bei der Kolonnettvase Abb. 2103 (nach Mus. Gregor. II, 23, 1) mag noch einmal an deren wahrscheinliche Entstehung aus dem fufslosen Deinos (vgl. Arch. Ztg. 1881 Taf. 11) erinnert und auch die Françoisvase mit ihrem strafferen energischen Aufbau verglichen werden. Die Darstellungen bieten nichts Neues. Die hochbeinigen, dünnleibigen Pferde mit den kleinen, hinter dem Schilde fast verschwindenden Reitern und den dahinter fliegenden Adlern kennen wir schon und ebenso die Tiere darunter. Nur der

Hinweis sei beigefügt, dafs nach einem bei den Vasen überall sich wiederholenden Gesetze alles das, was einst Hauptsache war und allmählich seine Geltung verlor, in der Dekoration mehr und mehr bei Seite geschoben und auf unwichtigere Plätze verwiesen ward. So hier der Tierstreifen. Noch lange fristet er unter dem Hauptbilde, am Halse, auf der Mündung oder sonst an untergeordneter Stelle bescheiden sein Dasein.

Wie diese kurze Rundschau ergeben hat, ist im 7., 6. und teilweise noch im 5. Jahrhundert auf dem Gebiete der Vasenfabrikation eine ungemein rege Thätigkeit auf den verschiedensten Punkten wahrzunehmen. Noch waren die rhodischen Meister nicht allein auf den Vertrieb ihrer Ware in der Heimat beschränkt, in Naukratis und Kyrene war man eifrig bemüht, die Erzeugnisse des dortigen Gewerbfleifses auf den Markt zu bringen, den Korinth mit seinem Geschirr wenigstens nach Süden und Westen hin längere Zeit fast ausschliefslich beherrscht zu haben scheint. Auch A t h e n trat nun als Mitbewerber auf. In stiller, rastloser Arbeit, in sorgsamer und taktvoller Benutzung der an anderen Orten errungenen technischen und stilistischen Vorzüge gelangte die attische Töpferkunst rasch zu solcher Kraft und Blüte, dafs sie — vielleicht schon zu Solons Zeit — solche glänzende Zeugen ihres Könnens versenden konnte wie die Françoisvase in Florenz (Taf. LXXVII). Es bleibt noch der Folgezeit vorbehalten, den Bilderreichtum dieses Prachtgefäfses auf seine Quellen hin zu verfolgen, d. h. nachzuspüren, was davon nach Form und Inhalt auf attischem Boden erwachsen, was von fremder Kunst herübergenommen und wie es verwendet ist. Wer z. B. die korinthischen Viergespanne Abb. 69 und 2102 vergleicht, wird einen bestimmten Zusammenhang unabweisbar finden; Gruppen kämpfender Tiere aber, wie sie der unterste, pferdeschwänzige und pferdefüfsige Silene, wie sie der zweitunterste Streifen des attischen Gefäfses vorführt, suchen wir auf korinthischen Vasen vergebens. Wohlbekannt dagegen ist uns dergleichen von andrer Seite. So erscheinen die Silene auf den gemalten alten Sarkophagen von Klazomenai, so auf der neuen, von Rhodos kommenden, doch gewifs kleinasiatischen



2101 Grofse Amphora des Taleides. (Zu Seite 1964.)



2102 (Zu Seite 1964.)



2103 Vaso a colonnette. (Zu Seite 1964.)





2104 Herakles kämpft gegen Geryoneus um die Rinder, vgl. oben S. 661.

Berliner Vase (Journ. of Hell. Stud. 1885, 181), so auf der wichtigen ionischen, vielleicht milesischen Phineusschale (Abb. 1485 und Suppl. 6), so auch auf chalkidischen Vasen.

Von dieser, nach Dialekt und Buchstabenform der Inschriften zuerst von Kirchhoff (Stud. z. Gesch. d. gr. Alph.[4] 122 ff.) erkannten Gruppe soll zunächst die Rede sein. Die durch diese Inschriften als chalkidisch sicher gestellten Gefäfse (es fragt sich nur, ob sie in Chalkis selbst oder in einer chalkidischen Kolonie in Unteritalien gefertigt sind. Vgl. Milchhöfer, Anfänge S. 209 f. Es sollen Bruchstücke dieser Art jetzt übrigens auch in Griechenland gefunden sein. Ath. Mittl. 1885, 332. Ἐφημ. ἀρχ. 1885 Taf. 9) bilden eine nur kleine Zahl, es lassen sich ihr jedoch mehrere nach Stil und Technik ganz gleichartige anreihen. Eine völlige Übereinstimmung freilich darüber, welche Gefäfse ihr zuzurechnen sind, ist noch nicht erreicht, da noch nicht einmal die gesicherten chalkidischen Vasen alle durch Abbildungen genügend bekannt geworden sind und so die nötige Grundlage zur Beurteilung fehlt. Diesem Übelstande soll in nächster Zeit durch eine von Loeschcke besorgte Veröffentlichung derselben abgeholfen werden. Bis dahin wird man sich bescheiden müssen. Einstweilen vgl. das neueste, keineswegs vollständige Verzeichnis der zweifellos oder vermutlich chalkidischen Gefäfse von Pottier bei Dumont-Chaplain p. 276 ff., dazu W. Klein, Euphronios[2] S. 65 ff., Studniczka, Jahrb. d. J. 1886, 87 ff. Von den Vasen mit chalkidischen Beischriften hielt Brunn, Probleme S. 29 ff. nur die treffliche Amphora mit dem Kampf um Achilleus' Leiche (Abb. 10 Taf. I) und die Geryones amphora (Abb. 2104 nach Fröhner, Collection de Barre pl. VII, und Abb. 2105 nach Gerhard A. V. 105. 106) für echt, P. Arndt, Studien S. 15 ff. erklärt auch diese für Nachahmungen süditalischer (römisch-oskischer) Fabrik. Irgend einen durchschlagenden Grund für diese Annahme vermag ich nicht zu erkennen. In diesem Buche sind als sicher chalkidisch zu betrachten die beiden genannten Gefäfse (Pottier N. 4 u. 5), ferner der Krater Abb. 778



2105 Chalkidische Vase.

S. 725 (Pottier N. 10): Hektor und Paris nehmen Abschied von Andromache und Helena, und der Nolaner Skyphos Abb. 19. 20: Tydeus als Flüchtling bei Adrastos (Pottier N. 6). Furtwängler nennt jetzt auch die Berliner Vase 1722 (Abb. 1566 S. 1409) mit dem gepfählten Prometheus chalkidisch; die von Klein hinzugezählte inschriftlose Amphora Abb. 724 S. 657: Herakles im Kampf mit der Hydra, zeigt trotz grofser Verwandtschaft doch so viel Abweichendes von den unzweifelhaft chalkidischen Gefäfsen, dafs sie hier nicht in Betracht gezogen werden kann.

Es sind meist Amphoren der einfach schönen Form, die uns Abb. 2105 (die Rückseite der Geryonesvase) vor Augen führt. Vgl. auch Schreiber, Kulturhist. Bilderatl. Taf. 77, 7. Noch leichter ist der Bau der Leidener Amphora (Roulez, Vases de Leyde pl. V.). Über dem Strahlenkorb befindet sich, wie es scheint, durchgängig ein Streif mit schrägen Zickzacklinien (Treppenlinienband), dann folgt eine Kette von Lotosblüten und Knospen. Den scharf von Rumpf und Mündung absetzenden Hals bedeckt breites, wechselndes Palmetten-Lotosband in dieser Form. Das Hauptbild hat seine Stelle auf dem Bauch, nicht auf der Schulter der Vase. Das nur durch schmale Reifen davon getrennte Schulterbild hat nebensächlichen Wert, es ist bald ein Tierfries, bald wie hier dahinsprengende Reiter (so auch Mon. Inst. I. 51 und Mon. I. 26, 11), oder etwa ausgelassene Tänze wie auf der Leidener Vase. Andre Gefäfsformen sind seltener. Kratere wie Mon. Inst. I. 27, 17, vereinzelt eine Hydria, ein tiefer Napf (Abb. 20), vielleicht eine Schale.

Dafs die figürlichen Darstellungen ein eigenartiges Gepräge haben und in vieler Hinsicht von allem, was wir bisher betrachteten, abweichen, wird keinem sorgfältigen Beobachter entgehen. So schematisch und eintönig uns die altkorinthischen Bildstreifen erscheinen, so viel Wagemut, Frische und Selbstständigkeit spricht uns aus diesen im ganzen allerdings auch jüngeren Bildern an. Vergegenwärtigen wir uns nur noch einmal den Kampf um Achills Leiche. Was für Leben steckt in dem Gemälde bei aller Unbeholfenheit! Wie stürmt Aias heran! Wie sorgsam hat der Troer Glaukos den Strick um die Enkel des pfeilgetroffenen Achill geschlungen, wie wollte er eilenden Laufes mit der kostbaren Beute davonjagen, als ihn der todbringende Speer in den Nacken traf! Wie trefflich ist die ungestüme Hast der zu Hülfe kommenden Genossen zum Ausdruck gebracht! wie hübsch ist die Gruppe des Sthenelos, der wohlbedacht Schild und Helm auf den Boden gelegt hat, um durch die Rüstung nicht gehindert zu werden, die Handwunde des Diomedes mit der wünschenswerten Aufmerksamkeit zu verbinden! Und nun werfen wir den Blick auf die Geryonesamphora. Da gewahren wir dieselbe Kraft des malerischen Ausdrucks. Gewaltig prallen die Kämpfer gegen einander. Dafs eine so stürmische Bewegung für einen Bogenschützen nicht gerade pafste, kümmerte den Maler nicht. Eurytion hat einen Pfeil in den Rücken erhalten und ist vornüber niedergestürzt. Sein Hund scheint sich noch in den letzten Zuckungen zu wälzen Die dämonische Gestalt des dreileibigen Geryones hat mächtige schön stilisierte Flügel; der Eindruck übermenschlicher Kraft wird dadurch verstärkt. Um sich der lebensprühenden Frische dieses Bildes recht bewufst zu werden, bedarf es nur eines Blickes auf einige jüngere attische Malereien, z. B. das schwarzfigurige Gefäfs des Exekias Abb. 729 S. 662. Sehen wir auch ab von der verschiedenen Bildung des Geryones mit seinen drei vollständigen, man weifs nicht wie zusammenhängenden Körpern: wie schwächlich ist, bei aller peinlichen Sorgfalt der Ausführung, der Grimm des männermordenden Kampfes zum Ausdruck gebracht! Auch die Lage des Eurytion auf beiden Vasenbildern gibt zu ähnlichen Erwägungen Anlafs. Da hat sich des Exekias jüngerer Genosse Euphronios auf seiner rotfigurigen Schale München 337 (Wiener Vorlegeblätter V, 3. Klein, Euphron.[2] S. 54) doch als ein bedeutenderer Künstler bewährt. Seine Darstellung steht der chalkidischen viel näher, wenn er auch die attische dreigestaltige, flügellose Form des Geryones beibehalten hat. — Stellen wir die beiden betrachteten chalkidischen Vasenbilder neben einander, so überrascht uns die Gleichartigkeit der Anordnung und Formgebung. Nicht nur steht die Göttin regungslos wie ein Tempelbild hier wie dort hinter ihrem Schützling in ganz gleicher Haltung und Tracht, nicht nur ähnelt sich die Bewegung der Kämpfer, nein, auch der friesförmige Charakter der Bilder, die Gruppierung der Figuren nicht um einen Mittelpunkt, sondern in mehrere selbständige Gruppen verteilt: das alles weist auf eine so enge Verbindung der beiden Gefäfse, dafs man beide von gleicher Hand bemalt denken möchte, auf die Herstellung in derselben Fabrik jedenfalls schliefsen mufs. Und nun sei noch auf einige Einzelheiten hingewiesen. Ins Auge fällt die eigentümliche Form des Chiton mit dem runden Ausschnitt an den Oberschenkeln, die faltenlose und mit keinerlei Verzierung, es seien denn mäandergeschmückte Säume, versehene Frauenkleidung (vgl. dagegen die Gewänder auf der Françoisvase Taf. LXXIV). Charakteristisch sind die hohen, auch das Knie schützenden Beinschienen, der zurückgeschlagene halbrunde Köcherdeckel, die Vorliebe, einen grofsen fliegenden Adler als Zeichen des am Rande mit Buckeln beschlagenen Schildes zu wählen (so Abb. 778. 2104 und Diomedes auf Taf. I). Das in der korinthischen Malerei beliebte laufende Rad oder Polypenornament als Schildzeichen (Aineas auf

Taf. I) ist hier nur selten zu finden. Mit der schönen Flügelform bei Geryones mag die Gorgone des Adrastosskyphos (Abb. 20) und die ionische Phineusschale (Abb. 1485) verglichen werden. Letztere bietet überhaupt zumal für das Adrastosbild interessante Vergleichungspunkte. Auch den Tieren sei noch ein Blick gegönnt. Es wird keinem verborgen bleiben, wie verschieden die Pferde auf Abb. 778 (so auch Gerhard, Auserl. Vasenb. 190/191, 1) von denen der korinthischen Gefäfse und der Françoisvase sind. Hier ist lebhafte natürliche Bewegung nachzubilden wenigstens versucht, wenn der Versuch auch nur halbwegs geglückt ist. Werden an untergeordneter Stelle Tierreihen benutzt, so sind darunter Gruppen von kämpfenden Tieren keineswegs ungewöhnlich. Gern drehen, wie der Adler auf korinthischen Gefäfsen, auf den chalkidischen auch andre Tiere den Kopf rückwärts, so z. B. die Sphinxe Abb. 20. Zur Technik sei noch bemerkt, dafs weifs nicht viel gebraucht wird, dafs bei Frauen die nackten Teile wie auf den jüngeren korinthischen Vasen meist in Umrifslinien gezeichnet und dann weifs ausgefüllt, also nicht auf Firnisfarbe gemalt sind. Mit aufgesetztem Rot ist nicht gespart. Die Augen der Frauen scheinen schon regelmäfsig von den grofsen runden der Männer durch eine länglich-schmale Form (vgl. dagegen noch die melische Vase Abb. 2086) unterschieden zu sein. Behelmte Köpfe sind wiederholt in Vorderansicht gestellt, so auch das Viergespann auf der Rückseite der Geryonesamphora (Abb. 2105), doch sind alle Pferdeköpfe noch zur Seite gewendet.



2106 Paris als Hirt.

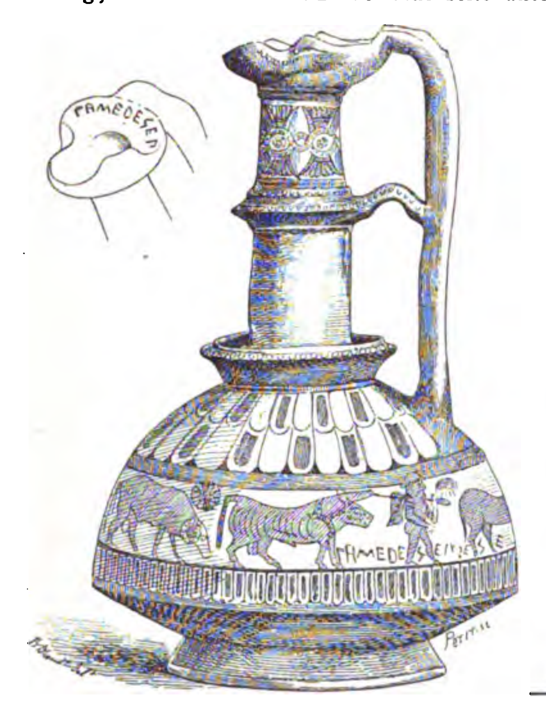
Diese kurzen Bemerkungen müssen für jetzt genügen, wie wenig sie auch dieser wichtigen Vasengruppe gerecht werden. Sie werden, hoffe ich, den Wunsch steigern, recht bald alle sicher hergehörigen Gefäfse in treuen Abbildungen veröffentlicht zu sehen. — An diese chalkidischen Vasen wären naturgemäfs die übrigen ionischen und die sonst noch nach Kleinasien weisenden Gefäfse des 6. Jahrhunderts anzureihen. Doch, obgleich deren gewifs nicht wenige unter unserem Denkmälervorrate noch vorhanden sind, wissen wir bis heute noch herzlich wenig davon. Als ionisch wird man für das 6. Jahrhundert mit einiger Wahrscheinlichkeit die Phineusschale (Abb. 1485 S. 1330 und Supplem. 6) in Anspruch nehmen dürfen, auf deren Berührung mit chalkidischen Vasen bereits die Aufmerksamkeit gelenkt ist. Die reiche, eigentümliche Beflügelung, die Tracht, die Silene, die malerische Anordnung, das Hereinziehen von landschaftlichen Einzelheiten: das Meer, dem die Harpyien zugejagt werden, die Palmen, das Epheudickicht und der Brunnen unter Weinreben, das Gespann des Dionysos; alle diese Dinge sind Zeugnisse reger Einbildungskraft und unverbrauchter Beobachtungs- und Darstellungsgabe. Wie diese Schale zugleich auch als ›Trägerin unverfälschter Volkssage‹ sich erweist, mag man bei von Duhn, Heidelberger Festschr. z. Philol.-Vers. 1882 S. 109 ff. nachlesen. Ionischen Ursprung meint man, um nur einige der hervorragendsten Vasen zu nennen, auch der vielbesprochenen schlanken Amphora mit einer Darstellung des Gigantenkampfes Mon. Inst. VI. VII, 78 (W. Klein denkt an Eretria) und Gerhard, Auserl. Vasenb. Taf. 317/18 zuschreiben zu dürfen.

Eine besondere altgriechische Gruppe, von der Abb. 2106 uns ein Beispiel vorführt (München 123. Gerhard, Auserl. Vasenb. 170, das Schulterbild auch, auf eine attische sog. ›tyrrhenische‹ Vase gesetzt, bei Lau Taf. 8, 1), ist jüngst von Dümmler erkannt und gewürdigt worden (Röm. Mittl. 1887 S. 171 ff. Taf. 8. 9). Exemplare sind bis jetzt nur in Etrurien gefunden, doch ist an dortige Verfertigung nicht zu denken. Die Vasen, meist Amphoren der abgebildeten Form, zum Teil Kannen, zählen zu der ältesten eingeführten griechischen Thonware und werden, soweit sich das jetzt bestimmen läfst, vermutlich den ersten Jahrzehnten des 6. Jahrhunderts angehören. Die eiförmige Gestalt des Rumpfes mit den ziemlich plumpen runden Henkeln, Mündung und Fufs einfach und dunkelgefirnist, das prägt sich leicht ein, wenn man etwa die elegantere chalkidische Amphora (Abb. 2105) oder die spätschwarzfigurige attische (Abb 2111) zum Vergleiche heranzieht. Auch in der Anordnung und in der Art und Weise der Verzierung treten bestimmte Besonderheiten hervor. Die Strahlen, jenes spitzblättrige Kelchornament am Fufse sind uns nicht neu, wohl aber die in dieser Gruppe beliebte seltsame Vereinigung von Mäander und Sternrosetten. Neu ist die Scheidung von Hals und Schulter durch einen dunklen Firnisstreifen in Vorder- und Rückseite, neu, dafs das Bild am Hals, obwohl dieser scharf abgesetzt ist, nur durch eine dünne Linie vom Schulterbilde getrennt wird. Hier ist immer die Hauptdarstellung, der Hals wird, wenn nicht wie hier mit einfachen Ornamenten, nur mit wappenförmigen Tiergruppen geschmückt, etwa zwei Hähnen oder zwei Panthern mit gemeinschaftlichem in Vorderansicht gestelltem Kopf. Den Raum unter dem Hauptbilde bis zu den Strahlen nehmen ge-

wöhnlich zwei Streifen ein, einer ornamental, der andre eine Tierreihe. Dümmler rühmt in der Zeichnung der Tiere viel Naturgefühl, der Körperbau sei gedrungen, Wiederholungen selten, Gruppen fänden sich meist nur unter den Henkeln. Kämpfende Tiere kommen nicht vor. Auffällt in ihren Reihen besonders ein sog. Acheloos, ein Stier mit bärtigem Männerkopf, sonst sind Panther und Löwe, Sphinx und Greif gern benutzt, aber auch Hirsch und Eber. Menschliche Gestalten bieten nur die beiden Schulterbilder. In der Regel sind es aneinandergereihte gleichartige Figuren, z. B. ein Zug schreitender bärtiger Männer, Tritone, d. h. Männer mit hinten angesetztem Fischschwanz, Reiter, die teils rückwärts gewendet ihren Bogen abschiefsen, teils ihre Lanzen zum Stofs schwingen. Unser Gefäfs ist eins der wenigen, welche eine Art von Gruppenbildung zeigen und sichtlich eine Scene der Heldensage darstellen wollen. Auf der einen Seite erblickt man drei von einem Herold geführte Frauen, denen ein weifsbärtiger Alter vorangeht. Ihnen tritt auf der anderen Seite ein speerbewehrter Jüngling entgegen. Dafs der auf dem Lande die Rinderherde hütete, beweisen die drei Stiere mit dem Raben auf dem Rücken des einen und der treue Wächter, der Hund. Kein Zweifel, Paris ist es, der erstaunt die drei Göttinnen begrüfst, welche von Hermes (in Begleitung des Priamos?) herangeführt werden. Vergebens sucht man hier die fast dramatische Lebendigkeit der chalkidischen Gefäfsbilder; was an innerem Leben gebrach, mühen sich diese Maler durch äufsere Mittel zu ersetzen. Vor allem durch Buntfarbigkeit. Wer unsre Vase bei Gerhard und das Schulterbild bei Lau in Farben sieht, kann daran nicht zweifeln. Neben dem dunklen Braun der Firnisfarbe auf dem hellen Thongrund ist überraschend viel weifs und rot oder violett verwendet. Das weifse Gewand des Paris ist mit rotem Saume und roten Sternchen geziert, rote Kleider mit weifsen; der mittlere Stier ist weifs mit roter Innenzeichnung, die anderen dunkel und rot u. s. f. Die eine der Göttinnen trägt eine spitze Haube und schnabelförmige Schuhe, eine Tracht, die wir aus etruskischen Bildern genugsam kennen. Doch wissen wir jetzt, dafs sie auch im Osten teilweise üblich war und wahrscheinlich von dort zu den Etruskern kam. Die Frauen sind durch weifse Hautfarbe von den Männern unterschieden, doch sind — merkwürdig genug — die Augen bei beiden Geschlechtern gleich und zwar mandelförmig gebildet. Die Schwänze der Stiere sind dreiteilig; vgl. dagegen die chalkidische Geryonesvase. Eigentümlich ist die starke Betonung der Rückenlinie aller Figuren mit besonderer Hervorhebung von Gesäfs und Waden. Attischen Einflufs vermag ich in dieser Gruppe zunächst nicht zu erkennen, korinthischer ist auch mir wahrscheinlich. Die Herkunft ist fraglich. Dümmler meint, da die reitenden Barbaren der einen Vase nach ihrer Tracht nur Skythen sein könnten, die Gefäfse möchten einer pontischen Fabrik entstammen und vielleicht durch Phokaeas Vermittlung nach Italien gelangt sein.

Zu einem ebenso wenig sicheren Ergebnis ist man bisher betreffs einer noch eigenartigeren Vasengruppe gekommen, die man als caeretanische Hydrien zu bezeichnen pflegt. Auch diese Gefäfse sind, wie der Name besagt, ausschliefslich in Etrurien (Caere) gefunden. Sie tragen, wie die eben genannte Gattung und mehr noch als diese, ein ausgesprochen provinzielles Gepräge, das die zugehörigen Vasen auf den ersten Blick erkennen läfst. Helbig, welcher zuerst auf diese Gruppe die Aufmerksamkeit gelenkt und ihre Merkmale erörtert hat (Ann. Inst. 1863 p. 210 ff.), war anfangs, weil diese Malereien so vollständig von den bekannten attischen und korinthischen abwichen, der Ansicht, die Gefäfse seien etruskische Nachahmungen korinthischer Vasen, eine Ansicht, die auch jetzt noch von Brunn (Probleme II S. A. S. 43 f.) und P. Arndt (Studien S. 11 f.) festgehalten wird. Helbig selbst hat inzwischen (Bull. Inst. 1881 p. 161) seine Meinung geändert, da eine Hydria dieser Art in einem Grabe gefunden ist, das spätestens an das Ende des 6. Jahrhunderts gesetzt werden kann; und nur wenige Forscher werden jetzt, nachdem unsre Kenntnis der älteren griechischen Vasen so erweitert und grofsenteils umgestaltet ist, noch mit Brunn etruskische Fabrikation für möglich erachten. Das neueste, doch noch nicht vollständige Verzeichnis gibt Pottier bei Dumont-Chaplain p. 264 ff. Eine Vorstellung von dieser wundersamen Gefäfsmalerei kann Abb. 394 S. 367 (Busirisvase) geben. Da erblicken wir sogleich etwas, was diese Gruppe auszeichnet. Der Ansatz der beiden Seitenhenkel ist mit einem — wie soll man's nennen? — dunkelumränderten Stabornament oder Rosette umgeben; unter dem grofsen Rückenhenkel hat über zwei Voluten eine grofse Palmette mit abwechselnd roten und weifsen Blättern ihren ständigen Platz gefunden. Auch sonst ist die Verzierungsweise eigener Art. Das Schulterbild ist wie bei den eben besprochenen Amphoren die Hauptsache; gänzlich fehlt hier der Tierstreifen; aufser den Strahlen über dem Fufse dient nur noch eine naturalistische Blattkante, die auch auf der vorigen Gruppe und bei jüngeren rhodischen Vasen ähnlich vorkommt mit Epheublättern und Beeren, als Schmuck der Vase, oder auch in regelmäfsigem Wechsel aneinandergereihte Lotosblüten und Palmetten über Voluten gleicher Form wie unter dem Rückenhenkel. Als Halsschmuck treffen wir wiederholt auf Vierecke, die aus vier Mäandern zusammengesetzt sind, wie auf melischen Vasen, und auf Kreuze, deren Balken in Voluten endigen. Der Thon ist hell, von weifs

und rot wird ausgiebig Gebrauch gemacht, auch Männer werden zur Abwechselung mal weifs gemalt, auch die Augen beider Geschlechter sind gewöhnlich nicht unterschieden, sondern gleichmäfsig mandelförmig. Nicht nur die rote, sondern auch die weifse Farbe wird auf den Firnis aufgetragen. Das gewellte Haar hängt gewöhnlich in schweren Massen lang auf den Rücken herab. Die Hauptdarstellung befindet sich auf der Vorderseite des Gefäfses, der Rückenhenkel verhinderte eine geschlossene Gruppenbildung, und so hat man auf der Rückseite untergeordnete Figuren untergebracht, welche teils wie hier zur Ergänzung des Hauptbildes dienen, teils selbständige Geltung beanspruchen. Da finden wir z. B. zwei Reiter, zwei Flügelstiere, zwei sitzende Sphinxe, zwei Adler, die sich jeder auf einen Hasen stürzen, einen Damhirsch zwischen zwei Adlern, einen Jüngling, der vor einer Flügelfrau flieht u. dergl. m. Auf dem Hauptbilde sind Jagdscenen bevorzugt, Hirsch-, Eber- und Löwenjagden, dann derb bakchische Darstellungen, endlich einzelne episch-mythologische. Sie weichen von den uns sonst, besonders durch attische Vasen, bekannten stark ab, ebenso wie das Bild der Phineusschale (Abb. 1485) und das Parisurteil (Abb. 2106). So hat meines Wissens auch das Vasengemälde N. Memorie d. Inst. tav. 15 noch keine ausreichende Erklärung gefunden. Der Charakter dieser Malereien ist, wie die Busirisvase zeigt, derb bis zum Übermafse. Vor nichts scheut der Maler zurück, wie bei den kyrenischen Gefäfsen streift die Zeichnung oft an Karikatur. Und doch ist eine solche gewifs nirgends beabsichtigt. Es kam dem Meister nur darauf an, möglichst deutlich das, was er wollte, zum Ausdrucke zu bringen. Die Vasen sind zweifellos jünger als die durch Dümmler bekannt gemachte Gruppe. Das beweist schon die geschicktere und kunstvollere Arbeit dieser Hydrien, das beweist die ungemein sichere kraftvolle Führung der eingeritzten Umrifs- und Innenlinien, ferner der Umstand, dafs das Weifs schon auf die Firnisfarbe gesetzt und schon der Versuch gemacht ist, die Kleiderfalten anzugeben. Archaisch kann man die Zeichnung kaum noch nennen, noch weniger archaistisch: so weit sich die Entwickelung jetzt übersehen läfst, darf man die Vasen der letzten Hälfte des 6. Jahrhunderts zuweisen; sie werden der Hauptmasse der kyrenischen Gefäfse gleichzeitig sein. Alle diese Hydrien sind am gleichen Orte hergestellt und die Erzeugnisse einer Fabrik. Einzelne Vasen etwa als spätere Nachahmung aussondern zu wollen, scheint mir unmöglich. Wo die Fabrik zu suchen ist, wissen wir noch nicht. Für wahrscheinlich halte auch ich, dafs sie in einer ionischen Kolonie in Süditalien entstanden sind. Mit attischen Gefäfsen haben sie nichts, mit korinthischen, und zwar nur mit jüngeren, wenig gemein.



2107 Vase des Gamedes.



2108 Dreifufsvase.

Endlich sind noch ein paar Vasen zu nennen, deren Fundort Böotien ist; die eine (Abb. 2107 nach Dumont-Chaplain p. 287 fig. 52) ist sicher, die andre (Abb. 2108 nach Arch. Ztg. 1881 Taf. 4. Berlin 1727) vielleicht dort verfertigt worden. Älter als beide ist ein in Theben gefundener viereckiger länglicher Kasten, der auf kleinen plumpen Füfsen ruht und durch eine horizontale Deckplatte geschlossen wird (Berlin 306). Die Seitenwände sind mit einem weifsgelblichen Überzug versehen, Figuren und Verzierungen mit braunschwarzer Firnisfarbe voll auf-

gemalt mit reichlicher harter Gravierung der Innenlinien. Der figürliche Schmuck beschränkt sich auf althergebrachte Typen, die sog. persische Artemis, an der Leine gehaltene oder angebundene Pferde wie auf Dipylonvasen, Hunde auf der Hasenjagd. Einige Hakenkreuze, Rosetten besonderer Art, von oben herabhängende Ranken füllen den Grund. Die sonderbar gekünstelte Form unserer Kanne (Abb. 2107) steht nicht allein; sie kehrt bei einem Berliner Gefäfs (N. 1651), das gleichfalls von Tanagra stammt, fast genau so wieder, nur ist dort oben am Halse vorn eine weibliche Büste in Relief angesetzt. Als Werk eines böotischen Meisters wird unsre Kanne erwiesen durch die zweimalige Aufschrift Γαμήδης ἐπο(ί)ησε. Denselben Namen trägt ein kugelförmiger Aryballos aus Thespiae. Das Bildchen ist einfach. Der Tierstreif hat durch Hinzufügung eines Mannes bestimmte Bedeutung gewonnen. Ein Hirt, mit dem Gewande am Stock über der Schulter, ist mit seiner aus Ziegen, Widdern und einem Stiere bestehenden Herde auf der Wanderung begriffen. Das mufs für die alten Böotier ein beliebter Vorwurf gewesen sein. Auch ein Genosse des Gamedes Theozotos läfst auf einem Gefäfs (Él. céram. III, 84), einem kleinen einhenkligen Becher, einen Hirten seine Ziegenherde vor sich hertreiben.

Reicheren Inhalts ist der Bilderschmuck der Dreifufsvase Abb. 2108 (in Farben, doch nicht genau, bei Genick Taf. 24), welche Löschcke Arch. Ztg. 1881 S. 29 ff. in einer gehaltreichen, einschneidenden Untersuchung behandelt hat. Er hält sie (oder hielt sie wenigstens) für attisches Fabrikat; ob mit Recht, ist mir zweifelhaft; wir wissen, trotz Gamedes und Theozotos, noch zu wenig von altböotischer Töpferei, um ohne zwingenden Grund das Gefäfs ihr absprechen zu dürfen. Und einen solchen finde ich nicht. Gewifs ist diese Vase, wie wohl auch der erwähnte Kasten, Nachahmung eines Metallgefäfses. Nur einzelne Teile wie die Löwenklauen, die stützenden Rundstäbe, die Mündung, sind mit metallisch glänzendem Firnis bedeckt, alles Übrige zeigt die blafsrote Thonfarbe. Die Figuren sind mit Firnisfarbe aufgemalt, die Innenzeichnung graviert. Alle Gesichter sind rot, auch bei den Sphinxen und der Flötenbläserin, die Augen sämtlich grofs und rund. Weifs fehlt gänzlich. Den Deckel schmücken, aufser den vom Knopfe ausgehenden Strahlen, zwei konzentrische Kreise; auf dem einen ist eine Hasenjagd gemalt, der andre von einem Tierfries eingenommen, der von den korinthischen nur wenig abweicht. Als Füllornamente dienen einfache Kreuzchen und vom Boden sich erhebende Blattranken. Die Hauptbilder am Bauche stellen ein Opferfest dar. Auf der einen Seite wird ein mächtiges Schwein zum Altar geführt, auf der zweiten tanzen nackte Männer unter Flötenbegleitung, die dritte enthält ein frohes Gelage. Auf jeder Kline liegt ein Paar, zwei Jünglinge schenken ein, eine Flötenbläserin sorgt für Tischmusik. Die drei unteren Streifen des Gefäfsbauches sind mit Tiergruppen geziert: ein Löwe, der einen Stier zerreifst, zwei Vögel mit Menschenköpfen, zwei einander gegenübergestellte Sphinxe. Auch die drei Füfse sind nicht schmucklos. Da treffen wir wieder auf eine der ältesten, von der bildenden Kunst verwerteten Scenen aus der Heldensage: Perseus, namentlich bezeichnet, bei der Verfolgung der Gorgonen; darunter Gruppen aus der Palästra: zwei Faustkämpfer, zwei Ringer und ein Diskoswerfer, neben dem mit langem Stabe der Richter steht. Furtwängler nennt den Stil naiv, altertümlich, lebendig, ungeschickt. Wie auf altattischen Gefäfsen läfst sich hier, was ja bei Böotiens Lage begreiflich ist, eine Kreuzung verschiedener Einflüsse erkennen. In der Folgezeit tritt naturgemäfs die Einwirkung Attikas mehr hervor, doch ist die Eigenart nicht ganz verloren gegangen, hinter den attischen Vasen stehen die böotischen freilich weit zurück. Schwarz- und rotfigurige Gefäfse böotischer Herkunft erkennt man leicht, von letzteren ein bezeichnendes Beispiel bei Benndorf, Griech. u. sicil. Vasenb. Taf. 36.

So sind wir auf weitem Umwege wieder nach **Attika** gelangt. Die mannigfachen fremden Einflüsse, welche schon bei den jüngeren Dipylongefäfsen zur Geltung kamen, haben sich im weiteren Verlaufe vermehrt und gesteigert; immer sind sie nicht nur äufserlich willig aufgenommen, sondern auch gründlich verarbeitet, und so ist die attische Töpferkunst vor dem Schicksal der übrigen älteren Gattungen bewahrt geblieben; sie ist erstarkt und hat im Bewufstsein ihrer Kraft das Erbe der anderen angetreten; bald beherrscht sie für mehrere Jahrhunderte den Markt allein. Es ist die Periode des schwarzfigurigen attischen Stils, der wir nun uns zuwenden. Die grofse Masse schwarzfiguriger Vasen, die — zumeist aus etruskischen Gräbern — unsre Sammlungen füllen, ist mit verschwindenden Ausnahmen attisches Fabrikat. Dafs sie nicht von Etruskern gearbeitet sind, lehrt die Vergleichung der gründlich verschiedenen, obwohl grofsenteils nach attischen Vorbildern gefertigten, sicher etruskischen Ware, wie sie beispielsweise die Sammlung in Florenz in reicher Auswahl aus verschiedenen Jahrhunderten bietet, das lehrt ferner die unleugbare Thatsache, dafs, wenn auch vereinzelt und meist nur in Scherben, ganz gleichartige Gefäfse auf griechischem Boden, zumal in Attika, gefunden sind. Am sichersten geben uns über die Herkunft natürlich auch hier die Inschriften Auskunft, an denen es, besonders auf den sorgfältigeren Vasen dieser Klasse, keineswegs mangelt. Als Probe tritt sodann die Gefäfsform hinzu, die Beschaffenheit des Thons und die angewandte Technik, ferner der dekorative und figür-

liche Schmuck. Wo alle Merkmale zusammenstimmen, da ist an dem Ursprung des Gefäfses kein Zweifel möglich. Mittels dieser Kriterien läfst sich eine allmähliche, naturgemäfse Entwickelung an den schwarzfigurigen Vasen deutlich verfolgen. An der Hand unserer Abbildungen wollen wir versuchen, diese Entwickelung wenigstens in ihren Hauptzügen uns klar zu machen.

Weitaus die meisten schwarzfigurigen Vasenbilder in diesem Buche sind Amphoren entnommen. Die Amphora ist die Lieblingsvase des schwarzfigurigen Stils. Die in der früheren Zeit übliche Form fehlt unter unseren Abbildungen, doch können wir sie uns mit Hilfe von Abb. 2109 (nach Gerhard, Trinksch. u. Gef. Taf. 19. 20. Berlin 2159) in Verbindung mit Abb. 2101. 2112 und 2113 leicht herstellen. Sie ist der Taleidesamphora ähnlich, nur weniger dickbäuchig und hat weniger abstehende Henkel. Bauch und Hals führen ohne Absatz in schön geschwungener Linie zu einer Mündung, wie sie die Françoisvase (Taf. 74) zeigt. So ist z. B. die Form der Vasen Abb. 164 u. 171, so von Abb. 797 (Berlin 1685), ähnlich, nur etwas schlanker die berühmte alte Burgon'sche panathenäische Preisamphora Abb. 1346 (vgl. Müller-Wieseler I 17, 91 c). Einer besonderen altattischen Gruppe, die von Korinth stark beeinflufst scheint, gehören Abb. 2113 und 2112 an. Aus Abb. 2109 ergibt sich, wie allmählich diese Form verfeinert ward. Der Bau ist leichter und gefälliger geworden, der Hals schmaler und hübsch gebogen, die Henkel sind höher geschwungen. Und dann der Fufs. In der älteren Zeit hat er, wie aus den Abbildungen erhellt, meist dieselbe Gestalt wie bei der Françoisvase, später bekommt er feinere, geschmackvoll profilierte Formen, wie wir sie aufser Abb. 2109 auch bei der Hydria Abb. 2110 (nach Gerhard, Auserl. Vasenb. IV tav. 249. 250) und der Amphora Abb. 2111 (nach Samml. Sabouroff Taf. 52, 6. Berlin 3996 aus Aegina) beobachten können. Die schöne Form der letzteren ist typisch für die spätere Zeit des schwarzfigurigen Stils; sie mufs in ungeheurer Menge hergestellt sein. Auch der Wandel der Verzierungsweise wird an diesem Beispiel deutlich. Als es gelungen war, dem Firnis — wir wissen noch nicht, ob in Attika zuerst — jene metallisch glänzende tiefschwarze Farbe zu geben, die wir an den griechischen Vasen der Blütezeit bewundern und deren Beschaffenheit und Bereitung noch heute ein Geheimnis ist, da scheint die Freude an dieser neuen Erfindung den Wunsch erregt zu haben, das ganze Gefäfs mit dieser prächtigen Decke zu umhüllen. Nur einzelne Teile wurden ausgespart, so dafs dort der durch irgendwelche Beimischung jetzt rötlich gefärbte Thongrund sichtbar ward, und auf diesen dann die Ornamente und Figuren mit dem gleichen leuchtenden Schwarz aufgemalt. Charakteristische Beispiele sind etwa die Taleidesamphora (Abb. 2101) und die Burgon'sche Preisvase (Abb. 1346); das ist durchgängig bei der genannten älteren Amphorenform der Fall. Der Hals ist dann in der Regel glatt und unverziert, nur werden die auf Vorder- und Rückseite ausgesparten beiden Bildfelder nach oben mit einem Zierstreifen versehen (vgl. Abb. 797 u. 2101), auf jüngeren Vasen dieser Art auch auf beiden Seiten, so auf der (schon rotfigurigen) Andokidesvase Abb. 2109 (vgl. Abb. 1227 u. 2110). Aufser diesen Bildfeldern ist alles schwarz gefirnist, abgesehen von dem spitzblättrigen Kelchornament über dem Fufse, aus dem das Gefäfs herauszuwachsen scheint. Anders ist die Verzierungsweise auf der jüngeren durch Abb. 2111 vertretenen Amphorenform, die im Laufe der Zeit zur fast ausschliefslichen Herrschaft gelangte. Hier ist der vom Rumpfe scharf abgesetzte Hals in der Regel mit einem aus Palmetten und Lotosblüten zusammengesetzten Ornament verziert (ähnlich wie Abb. 2105, vgl. auch Abb. 2101 u. 797), später durchweg in der Gestalt, wie Abb. 2111 sie bietet, wo sich Blüten und Palmetten genau gegenüberstehen und ganz ornamental behandelt sind, so dafs die Grundform der Lotosblüte kaum noch erkennbar ist. Den Schulteransatz kennzeichnet wie bei der Françoisvase ein Stabornament, gewöhnlich mit regelmäfsigem Wechsel von rot und schwarz. Ausgesparte Bildflächen kennt diese Amphorenform nicht. Nur bei einer bestimmten Gruppe, die auch sonst eine Art Zwischenstellung zwischen dieser und der zuerst besprochenen Amphorenklasse einnimmt, finden wir sie noch, den panathenäischen Preisvasen (eine stattliche Zahl derselben abgeb. bei Gerhard, Etr. u. camp. Vasenb. Taf. A. B). — Einer besonderen gleichfalls attischen Fabrik entstammen die unerfreulichen, in der Form verwandten Gefäfse, die O. Jahn, Einleitung S. 171 bespricht. Vgl. dazu Urlichs, Beitr. z. K.-G. S. 21 ff. Taf. I—III. Hier ist der ganze obere Teil der Vase als Bildfläche benutzt und von Aussparung derselben keine Rede mehr. Ähnliches gilt von zahlreichen Amphoren, die mehr oder weniger von chalkidischen Vorbildern abhängig zu sein scheinen (z. B. Mon. Inst. XII Taf. 9. 10). Noch deutlicher tritt das alte Dekorationsprinzip, den Rumpf ungefirnist zu lassen, dafür aber von bildlichen und ornamentalen Verzierungen um so reicheren Gebrauch zu machen, an einer Amphorengruppe hervor, welche man früher »tyrrhenische« nannte, jetzt gewöhnlich als »korinthisch-attische« bezeichnet. Ein solches Gefäfs ist Abb. 2112 (nach Gerhard, Auserl. Vasenb. 223. München 124), gleicher Art wohl auch Abb. 2113 (Mus. Gregor. II, 28, 1). Dafs diese Vasen attisch sind, ist nach Buchstabenform und Dialekt der Inschriften zweifellos, für etruskischen Ursprung läfst sich kein triftiger Grund geltend machen. Korinthische Beeinflussung zeigen die beiden umlaufenden Tierstreifen, einer, zwei oder

drei, unter dem Hauptbilde. Meistens ist der Hals mit einem Palmetten-Lotosstreifen oder einem eigentümlichen Palmetten-Lotosgeflecht geschmückt, selten Taf. 10 mit der Darstellung einer Eberjagd, und München 175 bei Lau Taf. 8, 1. Den starken Einfluſs korinthischer Vorbilder auf die älteren attischen



2109 (Zu Seite 1972.)

2113 (Zu Seite 1972.)

2110 (Zu Seite 1972.)

2112 (Zu Seite 1972.)

2111 (Zu Seite 1972.)

2109—2113 Schwarzfigurige attische Amphoren.

mit Tieren wie Abb. 2112. Das Hauptbild dieser Amphora zeigt, bisher einzig in seiner Art, den Kampf um die Leiche des Troilos, die Rückseite zieren zwei Sphinxe und zwei Schwäne. Vgl. dazu die Berliner Vasen N. 1705. 1707 bei Gerhard, Etr. u. camp. Vasenb. Vasen und besonders auf die in Rede stehende Gruppe hat zuerst Loeschcke dargelegt in seiner bahnbrechenden, einschneidenden Untersuchung Arch. Ztg. 1876 S. 108 ff. Diese ›tyrrhenischen‹ Vasen sind, soweit ich sie kenne, alle Werke des 6. Jahrhunderts.

Ebenso ist bei der grofsen Masse der schwarzfigurigen Vasen aus der letzten Zeit dieses Stils der Gefäfskörper ungefirnist; die Hauptbilder sind durch die Henkel und ein breit sich verzweigendes Rankenornament voneinander getrennt (s. Abb. 2111 und verschiedene Formen bei Lau Taf. 10). Es ist eine ins Spielende und Zierliche überleitende Umwandlung des reichen Lotos-Palmettengeflechtes; das auch schon auf alten schönen attischen Vasen an gleicher Stelle vorkommt, z. B. an der prächtigen Amphora des Brit. Mus. N. 564 mit Darstellung der Athenageburt (Mon. Inst. III 44/5, daraus Abb. 102). Den unteren Teil des Rumpfes nimmt nun aufser den Strahlen regelmäfsig wie auf Abb. 2111 eine nach oben gerichtete Kette von Lotosknospen ein, dazu tritt oft noch ein einfacher Mäanderstreif.

Schliefslich sind noch zwei besondere Amphorengattungen namhaft zu machen, die einzigen, deren bestimmte praktische Verwendung bekannt ist. Die eine ist die der sog. Prothesis- oder Bestattungsvasen. Sie kommen von Athen selbst und dürfen als späte Nachfolger der riesigen Dipylongefäfse betrachtet werden. Aus dem Schulterbild von Abb. 2114 (nach Mon. Inst. VIII, 4. 5) ersieht man, wie diese Vasen benutzt wurden. Da steht eine auf dem Grabhügel, zu beiden Seiten eine klagende Frau. Sie waren also ein Grabschmuck, vielleicht des besseren Haltes wegen auf einem Holzpflock aufgesteckt; wenigstens sind sie unten hohl und ohne Boden. Das Hauptbild auf dem Bauche stellt die Prothesis, die Totenklage vor der ausgestellten Leiche, dar. Auf der Rückseite naht wie auf Abb. 2115 (nach Samml. Sabouroff Taf. 52, 4. Berlin 3999) der Zug der klagenden Männer, oder man sieht dort (vgl. Abb. 321, Rückseite von Abb. 2114) die Leiche ins Grab senken. Verzierung und Stil weisen diese Amphoren in die letzte Zeit der schwarzfigurigen Kunstweise, doch scheint wenigstens eine Vase (Berlin 1726) älter zu sein. Wie in der Folgezeit diese Form zu edelster Schönheit umgebildet und an Stelle der Totenklage eine hochzeitliche Darstellung gesetzt ward, mag die herrliche Vase Berlin 2373 (Abb. 2116 nach Arch. Ztg. 1882 S. 131) veranschaulichen.

Die zweite Gruppe bilden die panathenäischen Preisvasen. Vgl. über sie S. 1151 ff. und die neueste zusammenfassende Behandlung der an sie anknüpfenden Fragen bei Urlichs, Beitr. z. K.-G. S. 33 ff. Die Form ist, wie schon bemerkt, eine Art Zwischenstufe zwischen den beiden Hauptklassen der schwarzfigurigen Amphoren; von einem schmalen Fufs strebt das Gefäfs mit starker Ausladung des Rumpfes hoch empor, der wieder stark eingezogene Hals ist nicht scharf abgesetzt, aber durch ein plastisches Reifchen deutlich von der Schulter geschieden. Im rotfigurigen Stil kehrt diese Form bei einer kleinen ausgewählten Gruppe etwas verändert wieder (Abb. 2129). Urlichs kommt zu dem Ergebnis, dafs an den grofsen Panathenäen immer nur ein Gefäfs dieser Art ölgefüllt mit dem Kranze dem Sieger übergeben ward; das übrige Öl habe er in anderen, vermutlich unbemalten Amphoren erhalten. Die grofse Mehrzahl der an den verschiedensten Orten gefundenen panathenäischen Vasen seien Nachahmungen der echten, und zwar Nachahmungen athenischer Fabriken, die sich auf diese Spezialität verlegten. Vielleicht seien solche Gefäfse von den Besuchern des Festes zur Erinnerung mitgenommen, jedenfalls aber im Kerameikos geradezu für die Ausfuhr verfertigt. Auf zwei Gefäfsen des 5. und 4. Jahrhunderts finden sich sogar Meisternamen, die des Sikelos und Kittos (Klein, Meistersign.[2] 86), ein Beweis, dafs sie nicht als Preise mit dem heiligen Öl ausgegeben sind. Auch die aufserordentliche Verschiedenheit der Gröfse und des Inhalts führt auf denselben Schlufs. Durch das ganze 5. und 4. Jahrhundert hindurch läfst sich die Reihe verfolgen (die spätere Form z. B. Schreiber, Kunsthist. Bilderatl. 25, 3), eins der jüngsten Bilder ist auf Abb. 1347 vorgeführt, nach Urlichs' Auseinandersetzung wahrscheinlich dem letzten Jahrzehnt des 4. Jahrhunderts angehörig. Gerade diese Vase zeigt klar, wie wenig zu der Zeit die Maler im stande waren, den alten nur zu diesem Zwecke mit der alten Formel τῶν Ἀθήνηθεν ἄθλων noch beibehaltenen schwarzfigurigen Stil, auch wo es ihnen darum zu thun war, unverändert wiederzugeben. Die Gegenüberstellung von Abb. 1347 und der etwa dritthalb Jahrhunderte älteren Burgonvase Abb. 1346 redet deutlicher, als es Worte vermögen. — Die von allen bisher betrachteten Amphoren völlig abweichende Gestalt von Abb. 2125 verdankt ihren Ursprung der Laune eines eigenartigen Meisters, von dem noch später zu reden sein wird.

Neben der Amphora treten alle übrigen Gefäfsformen im schwarzfigurigen Stil weit zurück. Den nächsten Platz beansprucht die Hydria. Auch bei ihr lassen sich verschiedene Wandlungen wahrnehmen. Anfangs liegt der gröfste Umfang des Gefäfses ziemlich in der Mitte des Rumpfes und dort sind auch die Seitenhenkel, Schulter und Hals gehen ineinander über und tragen ein grofses Bild (z. B. Arch. Ztg. 1866 Taf. 209), dann wird der Schwerpunkt der Vase allmählich weiter nach oben verlegt, auch die Henkel rücken demnach höher hinauf, Schulter und Bauch erhalten gesonderte Bildflächen (z. B. Cesnola, Cyprus p. 411 fig. 32). Mit der Zeit wird eine Form üblich, bei der fast wie bei der Lekythos Abb. 2118 die Schulter- und Bauchfläche in stumpfem Winkel aneinander stofsen. Gute Beispiele bei Lau Taf. 13, 1 und etwas jünger (schon rotfigurig) Genick Taf. 29. Immer ist das ganze Gefäfs, auch der Hals, mit schwarzem Firnis bedeckt. Die ausgesparten Bilder schmücken nur die Vorderseite. Das mehr als Neben-

sache behandelte Schulterbild ist anfangs nur durch eine dünne Linie vom Hauptbilde getrennt. Später greift es seitwärts über letzteres beträchtlich hinaus und an die Stelle der trennenden Linie tritt ein Zierstreif. Das ist z. B. auf Abb. 2110 (nach Gerhard, Auserl. Vasenb. 249. 250 Berlin 1897) der Fall, einer trefflichen, mit liebevoller Sorgfalt ausgeführten Vase aus der letzten Zeit des schwarzfigurigen Stils, als deren Meister der auch sonst bekannte Hischylos vermutet wird (vgl. Klein, Meistersign. [2] 97 f.). Der untere Tierfries deutet



2115

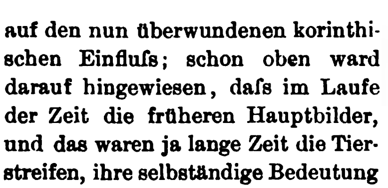


2114



2116

2114—2116 Attische Prothesis- oder Bestattungsvasen (Zu Seite 1974.)



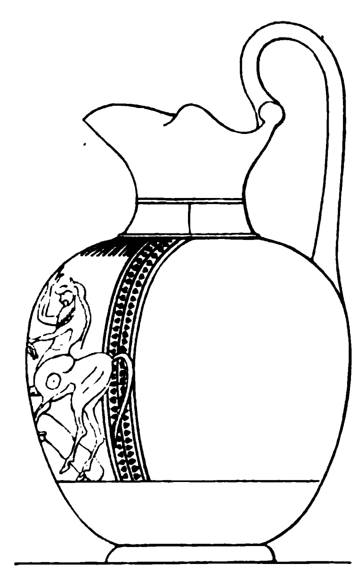
auf den nun überwundenen korinthischen Einflufs; schon oben ward darauf hingewiesen, dafs im Laufe der Zeit die früheren Hauptbilder, und das waren ja lange Zeit die Tierstreifen, ihre selbständige Bedeutung verloren und fast nur noch als Ornament an untergeordneter Stelle verwendet wurden. So ist's auch auf diesem Gefäfs. Nicht viel später fällt die rotfigurige Hydria bei Genick Taf. 29, wo noch die gleiche Grundform beibehalten ist. Vgl. auch Gerhard, Etr. u. camp. Vasenb. 4. 5 u. 15. 16, 6 oder Lau Taf. 13 (schwarzfigurig) und Taf. 29 (rotfigurig).

Die im 5. und 4. Jahrhundert so beliebte Form des **Kraters** (Abb. 2134. 2135. 2136. Vgl. Kunsthist. Bilderbog. 30, 5. 7. 8) ist der schwarzfigurigen Technik noch fremd. Die Françoisvase (Taf. LXXIV) ist unverkennbar aus der Schüsselform hervorgegangen, wie sie uns in der alten Schüssel von Aigina (Arch. Ztg. 1882 Taf. 10. Berlin 1682) noch vorliegt. Auch die aus dem Deinos entstandene korinthische Kolonnettvase (Abb. 2103. Vgl. Kunsthist. Bilderbog. 30, 4) mag bei der Bildung mitgewirkt haben. Auch diese beiden letztgenannten Gefäfsformen kommen in

Attika vor, aber in spärlicher Anzahl. Die Schöpfung eines festen mustergültigen Typus für das Mischgefäfs wird erst der rotfigurigen Kunstweise verdankt.

Von den Giefsgefäfsen steht an erster Stelle die Kanne. Zwei Hauptformen treten besonders hervor. Die eine ähnelt der korinthischen Abb. 2102, sie ist sehr einfach, ohne rechte Gliederung und ziemlich plump. Das Bild ist wie bei den älteren Amphoren vorn ausgespart. Erst später läfst man, wie bei den jüngeren Amphoren, den ganzen Rumpf ungefirnist als Grund für die schwarz aufgemalten Zierrate und Figuren. Unter dem Henkel findet sich das gleiche Ranken- und Palmettenornament wie etwa bei Abb. 2111. Vgl. die ältere und jüngere Form nebeneinander bei Genick Taf. 34.

Die zweite gebräuchlichere Hauptform lehrt Abb. 2117 kennen (nach Gerhard, Auserl. Vasenb.



2117 Attische Kanne.

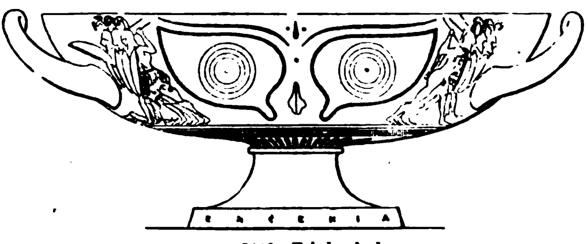
119. 120, 3. Das Bild auch Abb. 726 S. 659). Auch hier scheint man sich an korinthische Vorbilder angelehnt zu haben. Die Gestalt des Bauches ist noch schwer und plump, doch Hals, Mündung und Henkel recht gefällig. Gewöhnlich ist auch hier das Bild ausgespart und auf die Vorderseite beschränkt; auf der trefflichen Vase des Kolchos (Berlin 1732. Gerhard, Auserl. Vasenb. 122. 123) läuft die Darstellung rund herum, und darunter ist noch ein Tierstreif angebracht.

Eine besondere echt attische Gruppe bilden die Lekythen (vgl. S. 378). Da sie bei der Bestattung gebraucht und in grofser Menge mit ins Grab gelegt wurden (vgl. den attischen Thonsarg Abb. 320), so kann es uns nicht wunder nehmen, dafs auch jetzt noch überaus zahlreiche Beispiele vorhanden sind. In der Zeit des schwarzfigurigen Stils ist die Gestalt des Gefäfses noch in der Bildung begriffen, erst allmählich erhält sie die bekannte Form, die unsre Abb. 2118 (nach Arch. Ztg. 1882 Taf. 11. Berlin 2005) veranschaulicht. Oft ist sie in der üblichen Weise des schwarzfigurigen Stils teils schwarz gefirnist, teils mit schwarzen Figuren und Verzierungen geschmückt; daneben aber tritt in der späteren Zeit dieser Malweise ein Verfahren ein, das auch unserer Vase eignet und in der Folgezeit für diese Gattung allgemein gebräuchlich wird. Die Bildfläche ist mit weifsem Pfeifenthon überzogen, und auf diesem weifsen Grunde sind alle Figuren, in der Regel auch die Frauen, schwarz aufgemalt.



2118 Lekythos.

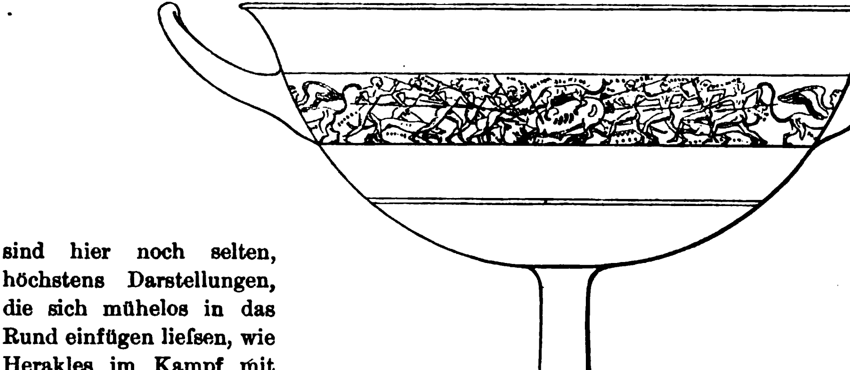
Unter den Trinkgefäfsen nehmen aufser zweihenkligen Näpfen (mehrere im attischen Thonsarg Abb. 320), einhenkligen Tassen (Abb. 2048 nach Lau Taf. 19, 1 auf Taf. LXXXVIII) und dem Kantharos, dem Weinbecher, den wir so häufig in der Hand des Dionysos und der Silene sehen (vgl. Abb. 2122. 343. 491. 714. 726), hauptsächlich die Schalen unsre Aufmerksamkeit in Anspruch. Auch für sie gilt das Gesagte. Noch ist die Form vielgestaltig und mehrere Entwickelungsstufen leicht erkennbar. Die ältesten



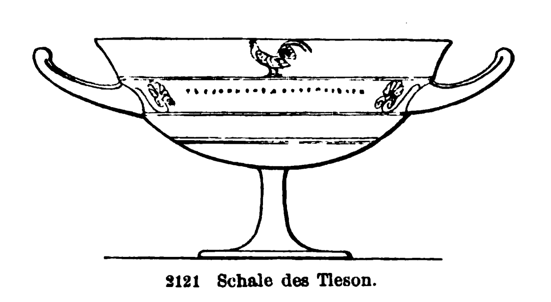
2119 Trinkschale.

Schalen haben die korinthische Gestalt, welche den uns von Rhodos bekannten weit offenen Napf mit abgesetztem Rande (Abb. 2085) zum Ausgangspunkte hat. Der Fufs wird allmählich selbständiger und höher; teils bleibt er schwer und breit, wie bei der Schale des Exekias (München 339. Abb. 2119 nach Gerhard, Auserl. Vas. I, 49), teils steigt er bei breiter Basis schlank und leicht aufwärts wie bei der Schale des Glaukytes (München 333. Abb. 2120) nach Gerhard, Auserl. Vas. III 235, 236) und des Tleson (Berlin 1760. Abb. 2121). Die beiden letzteren erinnern durch die tiefe schüsselartige Gestalt und durch die Ausbuchtung des obersten Teiles (vgl. auch die kyrenische Schale Abb. 2088) noch sehr an die älteste Form mit abgesetztem Rande. Man sieht, bis zu dem schönen Bau der Kodrosschale Abb. 2150 oder der auf Taf. XX wiedergegebenen ist noch ein weiter Schritt. Es liegt auf der Hand,

dafs die tiefe Höhlung des Innern der Ausbildung des Innenbildes hindernd im Wege stand. So beschränkt sich denn auch der schwarzfigurige Stil, wenn nicht überhaupt von einer bildlichen Verzierung jener Stelle Abstand genommen ward, entweder auf ein kleines, nebensächlich behandeltes Bild, etwa eine Sphinx, einen Vogel oder dergl. Besonders oft nimmt jenen Platz ein sog. Gorgoneion ein, ein fratzenhaftes, bärtiges Gesicht mit ausgestreckter Zunge und fletschenden Zähnen. Gruppen sind hier noch selten, höchstens Darstellungen, die sich mühelos in das Rund einfügen liefsen, wie Herakles im Kampf mit dem Löwen oder mit dem fischschwänzigen Triton (Mon. Inst. XI, 41). Ausnahmsweise ist das ganze Innere als Bildfläche benutzt. So sucht Nikosthenes in einer Berliner Schale (N. 1806. Abb. 12 Taf. I (den Landbau zu veranschaulichen, so malt Exekias (München 339. Abb. 2119) Dionysos, wie er im Schiffe über das Meer fährt. Den Hauptschmuck tragen die Aufsenseiten, teils in Streifen zwischen den beiden Henkeln (Abb. 2120), teils auf dem oberen Rande, teils an beiden Stellen. Eine besondere sehr zahlreiche Gruppe bilden die Schalen, bei denen der Rand mit einzelnen Tieren, einem Viergespann oder dergl. versehen ist, der Streifen darunter dagegen als Hauptzier nur die Formel χαῖρε καὶ πίει εὖ oder den Namen des Verfertigers trägt; so auf Abb. 2121 (Berlin 1760. Nach Gerhard, Trinksch. u. Gef. 30, 5) Τλήσων ὁ Νεάρχου ἐποίησεν.



2120 Schale des Glaukytes. (Zu Seite 1976.)



2121 Schale des Tleson.

Eine andre grofse Klasse, in der die Schale flacher ist und Körper und Rand völlig ineinander übergehen wie Abb. 2119, weist den eigentümlichen Schmuck grofser Augen auf. Es ist ein Nachklang aus alter Zeit, den man nach unserem Gefühl wenig glücklich hier wieder zu neuem Leben zu erwecken gesucht hat. Für einige Zeit ist diese Verzierung Mode geworden; nicht nur Schalen bieten sie, Abb. 493 zeigt dieselben Augen auf einer sog. Kolonnettvase, aufserdem ist er für eine bestimmte Gruppe einhenkliger schwarzfiguriger Tassen (Abb. 2048 auf Taf. LXXXVIII) charakteristisch, aber auf Schalen ist er doch am häufigsten verwendet worden. Verhältnismäfsig selten ist wie hier (freilich sehr verkümmert) eine Nase dazugefügt, gewöhnlich schliefsen die Augen eine bildliche Darstellung ein. Exekias hat aus der Not eine Tugend gemacht; er nutzte den von den Henkeln unterbrochenen Raum zwischen den beiden Augenpaaren so aus, dafs er den Kampf von je drei Schwerbewaffneten um einen unter den Henkeln liegenden Toten malte.

Über die verschiedenen Verzierungen auf allen diesen schwarzfigurigen attischen Vasen ist schon das Wesentliche an geeigneter Stelle bemerkt worden. Sie treten im allgemeinen teils gegen die Bilder, teils gegen den glänzendschwarzen Firnis zurück und beschränken sich mehr und mehr auf ganz bestimmte Gefäfsteile; so dienen sie als Umrahmung der Bildflächen, zur Ausfüllung des leeren Raums unter den Henkeln, bei den Lekythen als Schulterschmuck. Die einst so wichtige Lotosblüte ist als solche kaum noch kenntlich, Lotosknospenketten (wie Abb. 493 oben links) sind sehr beliebt, die Palmette wird offener, freier und vielgestaltiger und ihre Verwendung vielseitiger, unter den Henkeln entwickelt sich jetzt ein ganzes System zierlicher Ranken. Beim Stabornament auf der Schulter und um die Innenbilder der Schalen scheint man den Wechsel von rot und schwarz gern gesehen zu haben, aber auch sonst suchte man, zumal in älterer Zeit, durch Beifügung von rot gröfsere Lebhaftigkeit zu

erzielen. Beimischung von weiſs, an sich bei den Ornamenten selten, scheint gleichfalls nur älteren Formen eigen zu sein. Nenne ich noch die Strahlen am Fuſse, verschiedenartige Mäanderbildungen, Doppelpunkt- und Epheublattreihen (vgl. Abb. 381), Punktnetz- und Schachbrettstreifen, so werden die hauptsächlichsten Dekorationselemente dieses Stils aufgezählt sein.

Blicken wir nun auf den figürlichen Schmuck. Da stehen Malereien liebevollster, peinlichster Ausführung neben flüchtigen, ja rohen Pinseleien, Meisterarbeit neben der von Anfängern, Bilder, die ein thatkräftiges, jugendfrisches Vorwärtsstreben bezeugen, neben solchen, die eine durchaus fabrikmäſsige Mache verraten, einzelne kühne neue Versuche und zahllose langweilige gedankenlose Wiederholungen überkommener abgegriffener Motive. Dabei aber bleibt die Technik im groſsen und ganzen dieselbe. Auf den rotgelben Thongrund sind zunächst die Umriſslinien der Figuren mit dem Pinsel gezeichnet, dann wurde das ganze Innere mit der glänzenden schwarzen Firnisfarbe ausgefüllt und nun die Innenzeichnung durchweg, die Umrisse nur da, wo durch Kreuzung verschiedener Linien etwa eine Undeutlichkeit entstehen konnte, mit scharfem Griffel eingeritzt. Endlich erfolgte der Auftrag von Deckfarben, fast ausschlieſslich rötlich violett und weiſs, einerseits um eine lebhaftere Wirkung des Bildes hervorzurufen, anderseits aber auch um das Verständnis der dunkeln silhouettenartigen Malerei zu erleichtern und um einzelne Dinge besser hervorzuheben. Ein Streben nach Naturwahrheit liegt dieser Färbung fern. Vieles ist ganz konventionell. Die Frauen werden stets durch weiſsen Farbauftrag auf die Firnisfarbe von den Männern unterschieden, weiſs ist durchgängig das lange Gewand der Wagenlenker, auf jüngeren Gefäſsen liebt man es auch, die Greise durch weiſses Haar zu kennzeichnen (vgl. Abb. 32. 1649). Die Augen der Männer sind groſs und kreisrund, die der Frauen länglich und schmal. Vgl. z. B. für diese Besonderheiten Abb. 171 oder 797, wo auch die verschiedenartige Färbung schwarz, violettrot, weiſs deutlich zu Gesicht kommt. Ein ziemlich spätes Bild gibt in Farben Abb. 221.

Der allmählichen Veränderung der Formen und der Ornamente geht ein stufenweiser Fortschritt in der Zeichnung der Figuren zur Seite. Nur ist dabei zu beachten, daſs die späteren Vasen in ihrer groſsen Mehrzahl Dutzendware sind, welche für die Ausfuhr vor allem nach Etrurien in erstaunlicher Menge fabrikmäſsig hergestellt ward, und daſs deren Bilder aus diesem Grunde zum Teil roher und unbeholfener aussehen als manche ältere. Der Fortschritt ist trotzdem unbestreitbar. Wir können die Entwickelung auf unseren Abbildungen Schritt für Schritt verfolgen. Ein trefflicher Wegweiser ist dabei die Tracht. Den Faltenwurf wiederzugeben blieb der älteren schwarzfigurigen Malerei versagt. Wir brauchen nur die Françoisvase (Taf. LXXIV), die panathenäische Amphora (Abb. 1346), die alten Berliner Vasen (N. 1685. Abb. 797. Rückseite Art. ›Troilos‹ u. N. 1686. Abb. 164) oder die Darstellung der Athenageburt (Abb. 171) etwa mit Abb. 158. 173. 321. 504. 730. 1260. 1639. 1649 u. a. zu vergleichen, um uns des Gegensatzes klar bewuſst zu werden. Reiche Musterung des Gewandes soll anfangs für die Naturwidrigkeit der Zeichnung entschädigen; als dann die Nachbildung der Falten nach verschiedenen Versuchen wenigstens halbwegs gelungen war (zu einer naturgemäſsen Wiedergabe ist die schwarzfigurige Vasenmalerei überhaupt nicht vorgedrungen), da bedurfte man der Muster nicht mehr und begnügte sich mit aufgemalten Sternchen, Kreuzchen und Punkten. Auch rote Streifen wurden hie und da aufgesetzt, vielleicht um den Wechsel beleuchteter und beschatteter Teile anzudeuten. Den Übergang bezeichnen Bilder wie Abb. 380 und 884, die wie schüchterne Versuche aussehen, den Faltenwurf in irgend einer Weise kenntlich zu machen. Es leuchtet ein, diese Entwickelung ist ganz naturgemäſs. Die Gestalt der Athena auf Abb. 1347 fällt dagegen aus dieser Reihe vollständig heraus; sie beweist, daſs man zur Zeit der Entstehung dieser Vase ganz anders zu zeichnen gewohnt war und, obgleich man bestrebt war, den alten Stil nachzuahmen, doch etwas ganz anderes zu stande brachte. — Auch in der Kopf- und Gesichtsbildung lassen sich Unterschiede zwischen älteren und jüngeren Darstellungen wahrnehmen. Es bedarf beispielsweise nur eines Hinweises auf die Schädelform der Athena Abb. 164 und 1346 und anderseits Abb. 173. 722. 730. Ebenso machen die Tierformen eine Wandlung durch. Die Pferde der Françoisvase (Taf. LXXIV) haben mit denen auf Abb. 381. 730. 789. 2110 nicht mehr viel gemein. Wohin man blickt, überall springt ein stufenweiser stilistischer Fortschritt in die Augen. — Und doch ist auch in der Bildung der Figuren noch vieles gleich geblieben. Nur in ganz wenigen Fällen ist die Profilstellung und auch nur die des Gesichts aufgegeben, aber auch auf jüngeren schwarzfigurigen Bildern durchaus nicht mit mehr Glück als beim Dionysos und der Kalliope auf der Françoisvase. Immer bewegen sich die Gestalten auf dem gleichen Boden. Mischen sich landschaftliche Elemente ein, etwa Wasser (Abb. 221. 494. 1227), Bäume (Abb. 1259. 1260), Felsen (Abb. 2040. Art. ›Unterwelt‹), so ist doch über äuſserliche Andeutungen kaum hinausgegangen. Jüngeren Vasen eigen ist die Ausfüllung der leeren Räume im Bilde, auch wo die Scenerie es keineswegs erforderte, mit ganz konventionell gezeichneten Baumzweigen (vgl. Abb. 56. 493. 789. 837. 1227). Füllornamente kennt dieser Stil nicht mehr.

Und nun der Inhalt dieser Darstellungen. Zu der Aufzählung, die O. Jahn, Einleitung S. 164 ff. gegeben hat, ist kaum etwas hinzuzufügen. Die schwarzfigurigen Bilder des troischen Sagenkreises sind jüngst von A. Schneider (Leipzig 1886) noch einmal zusammengestellt worden. Auffällig gering ist im Verhältnis die Zahl der dem täglichen Leben entnommenen Vorwürfe. Ein Schalenbild bietet eine Darstellung des Landbaus (Taf. I), Abb. 1259 zeigt uns eine Olivenernte; eine interessante vatikanische Amphora führt uns auf ihren beiden Bildern zwei Scenen eines Ölhandels vor (Abb. 1260. 1261. Die richtige Deutung gibt Robert, Bild u. Lied S. 81 ff.). Aus gleicher Zeit stammen die Neapler Vase Abb. 1639. 1649, deren Malereien uns eine Schmiede und eine Schusterwerkstatt vergegenwärtigen, und die Münchener Hydria N. 731, deren Schulterbild uns einen Blick in eine Töpferei thun läfst. Der alte Meister Taleides malt zwei Männer, die mit dem Abwägen von Waren beschäftigt sind (Abb. 2101), ein Zeitgenosse das Opfer vor der Göttin Athena (Abb. 164. Berlin 1686). Auch die öffentlichen Bäder werden nicht vergessen (vgl. Abb. 221) und gern malt man die wasserholenden Mädchen am Brunnen (Abb. 380). Hierher sind auch die Wettkampfdarstellungen zu zählen, welche besonders oft die Rückseite panathenäischer Amphoren zieren (vgl. Abb. 504. 611. 697. 2359 und 2362). Endlich gehören zu dieser Reihe auch die Prothesisvasen (Abb. 2114 und Rückseite Abb. 321. Abb. 2115). — Viel häufiger liegt der Malerei ein episch-mythologischer Stoff zu Grunde. Freilich läfst sich die Scheidung zwischen heroischen und allgemein menschlichen Scenen keineswegs sicher durchführen. Die Grenzen sind unbestimmt und vielfach unbestimmbar. Oft genug sind Figuren aneinandergereiht, ohne dafs man von irgend einer Handlung, geschweige denn von einer bestimmten mythischen Scene reden könnte. Wenn ein Jüngling von den Seinen Abschied nimmt, wenn Krieger einander feindlich gegenüberstehen oder über einem Toten kämpfen, wer wird da, wo der Maler keine Namen beigeschrieben hat, selbst Namen geben, wer einen bestimmten epischen Vorgang behaupten wollen? Gerade dieser Mangel an Deutlichkeit, an klarer Wiedergabe bestimmter Momente einer Handlung ist für die grofse Masse schwarzfiguriger Gefäfse bezeichnend. (Vgl. die belehrenden Ausführungen von Robert, Bild u. Lied 13 ff.). Die Schuld liegt grofsenteils an äufseren Verhältnissen, z. B. an technischem Unvermögen. Wer dem Gange unserer Betrachtung gefolgt ist, wird die Zähigkeit erkennen, mit dem man an dem einmal Erworbenen festhielt, die Langsamkeit, mit der neue Typen und Motive Eingang fanden. Geniale Künstler, die unverzagten Mutes die alten Schranken durchbrochen und sich auf eigene Füfse gestellt hätten, scheint es unter den Meistern des schwarzfigurigen Stils nur wenige gegeben zu haben. Der Formenschatz ist, wenn wir auf die melischen, rhodischen, altkorinthischen, frühattischen Vasen zurückblicken, zweifellos viel reichhaltiger geworden, sind doch auch unendlich viel neue Stoffe zu den alten überkommenen hinzugetreten, und im Verlaufe dieses Stils werden immer wieder neue Scenen aus den alten herausentwickelt. Aber die Grenzen des Kunstvermögens machen sich doch überall geltend, den Meistern waren schon durch die Herstellungsweise ihrer Bilder die Hände gebunden. Und als man sich nun glücklich von diesen Fesseln befreit hatte, als eine ausbildungsfähigere Technik, der rotfigurige Stil, jugendkräftig und schnell neben der schwarzfigurigen emporzublühen begann, da verarmte und verknöcherte deren Formensprache mehr und mehr. Dieselben Scenen, die einmal, wir begreifen oft nicht aus welchem Grunde, besonderen Anklang gefunden hatten, wurden beständig und meist flüchtig und gedankenlos wiederholt. Das Interesse am Gegenstand war geschwunden; es handelte sich für die meisten nur darum, irgend eine Scene in den gegebenen Raum hineinzuzeichnen, und so setzte man Figuren zu und nahm andre fort, und ordnete sie nach verschiedenen, zuweilen künstlerischen, gewöhnlich äufserlichen Gesichtspunkten. (Viele anregende und lehrreiche Beobachtungen bei H. Brunn, Troische Miscellen IV [München. Sitz.-Ber. 1887] S. 229 ff.) Nur selten stofsen wir auf einen frischen belebenden Zug, wie etwa beim Ölhandel (Abb. 1260. 1261), der vom selbständigen Schaffen des Malers Zeugnis ablegt.

Zu den beliebtesten Darstellungen gehören die bakchischen. Unverdrossen, in immer neuen Wiederholungen werden die Gefäfse mit Bildern des bärtigen Dionysos und seiner Umgebung geschmückt. Da erscheinen die Nymphen, die Mänaden, die jetzt durchweg menschenfüfsigen, aber bärtigen und pferdeschwänzigen Silene (vgl. Abb. 493. 2123. 2146. 2125). Auf einer besonderen Vorstellung beruht es, wenn Exekias den Gott im Schiffe ruhend durch das Meer fahren läfst (Abb. 494). Dem Dionysos kaum nach steht, auch abgesehen von den panathenäischen Vasen, Athena. Ihre Geburt aus dem Haupte des Zeus (Abb. 171. Aus gleichartiger Darstellung Abb. 102) war augenscheinlich einer der beliebtesten Vorwürfe für Maler dieser Zeit. Abb. 173 sehen wir sie im Gigantenkampf; fast regelmäfsig steht sie ihren Günstlingen, so dem Herakles, bei seinen Kämpfen zur Seite. Von den Göttern kann nur noch Hermes ihr den Rang streitig machen, dessen Bedeutung als eines Vermittlers zwischen Göttern und Menschen und zur Versinnbildlichung des göttlichen Willens Brunn gewifs richtig hervorgehoben hat. Von den Heroen nimmt in diesem Stil unbestritten den ersten Platz Herakles ein.

Der Kampf mit dem nemeischen Löwen (Abb. 722), mit den Amazonen, mit der Hydra (Abb. 724), der Fang der Hirschkuh, des Stieres, die Heimkehr mit dem Eber zu Eurystheus (Abb. 725), die Heraufführung des Kerberos (Abb. 730), die Kämpfe mit Geryones (Abb. 729), mit Nereus (Abb. 1227), mit Acheloos, mit Kyknos (Abb. 884) und Alkyoneus (Abb. 56), sein Aufenthalt bei Pholos (Abb. 726), der Dreifufsraub (Abb. 512 und 2109), sein Einzug in den Olymp: immer wieder treten uns dieselben Motive vor Augen. In der älteren Zeit kämpft Herakles mit Bogen und Schwert, später gewöhnlich mit der Keule (vgl. Abb. 729 u. 730). Gegen Herakles tritt im schwarzfigurigen Stil Theseus noch ganz zurück, nur sein Kampf mit dem Minotaur wird gern dargestellt. — Dafs der troische Sagenkreis in dieser Zeit im Vordergrunde des Interesses stand, wird niemand wunder nehmen. Eher könnte es auffallen, dafs die Heldensage nicht noch mehr und sehr ungleich ausgenutzt ist und dafs die aufgenommenen Scenen doch nur eine recht beschränkte Auswahl bieten. Und noch bemerkenswerter ist es, dafs unter den troischen Mythen die eigentlich Homerischen ganz zurücktreten. So finden wir Peleus' Ringen mit Thetis (Abb. 1882), ihre Hochzeit (Taf. LXXIV), das Parisurteil (Abb. 2118), den Tod des Troilos (Taf. LXXIV. Abb. 381 u. Art. ›Troilos‹), ferner Achills Kämpfe mit Memnon und Penthesileia (Abb. 2123), den Kampf um seine Leiche (Rückseite zu Abb. 1880. Overbeck, Her. Gal. 23, 2), das Forttragen derselben durch Aias (Abb. 11), den Frevel an Kassandra, Aineias' Flucht mit Anchises (Abb. 32), den Tod des Astyanax und des Priamos (Abb. 797). Dagegen scheint es, als könne aufser einer Reihe von Kampfbildern und anderen mit zwei Kriegern beim Brettspiel, in denen den Helden bisweilen Homerische Namen beigeschrieben sind (Abb. 744), auf schwarzfigurigen attischen Vasen eigentlich nur die Schleifung des Hektor (Abb. 789) und etwa die Lösung seines Leichnams auf Schilderungen in der Ilias zurückgeführt werden.



2122 Dionysos und sein Mundschenk. (Zu Seite 1982.)

Was die Auswahl und die Beliebtheit gerade dieser Scenen veranlafst hat; wie weit technische, wie weit künstlerische Motive dabei in Betracht kamen, ob die lebendige Volkssage befruchtend auf die Phantasie der Maler wirkte, ob bestimmte Dichtungen, ob die Ilias selbst den Meistern bekannt war: das alles sind Fragen, um die sich gerade im letzten Jahrzehnt ein lebhafter Streit erhoben hat, ohne dafs bis jetzt eine Einigung erzielt wäre. Aus der bisherigen Darlegung geht schon hervor, dafs auch ich glaube, formalen Beweggründen und rein äufserlichen Verhältnissen im grofsen und ganzen ein entscheidendes Gewicht beilegen zu müssen, umsomehr, da das künstlerische Bewufstsein der weitaus meisten schwarzfigurigen Maler meines Erachtens nicht hoch angeschlagen werden darf. Dafs ich es einzelnen zutraue, dafs sie selbständig die Schilderung eines Dichters für ihre Zwecke zu benutzen und umzugestalten vermochten, sei dabei ausdrücklich betont. Aber im ganzen wird man mit der Annahme einer Beeinflussung der bildenden Kunst durch die Poesie im 6. Jahrhundert sehr vorsichtig sein müssen. Ob wirklich Stellen der Ilias oder der an sie anschliefsenden epischen Dichtungen zu diesem oder jenem schwarzfigurigen Vasenbilde die Anregung geboten haben, läfst sich, soweit ich die Sache übersehe, bis jetzt weder bestimmt verneinen noch überzeugend nachweisen.

Die Odyssee hat jedenfalls auffallend wenig Spuren hinterlassen. Aus der früheren Zeit war die Blendung des Kyklopen und die Flucht aus der Höhle überkommen, Darstellungen, von denen es sehr fraglich ist, ob sie sich überhaupt an die Odyssee anlehnen; als etwas ganz neues finden wir jetzt auf einer späten schwarzfigurigen Lekythos (Abb. 857) das Abenteuer bei der Kirke, das jedoch auch mit der dichterischen Schilderung kaum etwas gemein

hat: Märchen aus dem Argonautenkreise sind selten (vgl. Abb. 1394); Perseus' Aufenthalt bei den Gorgonen scheint seine frühere Beliebtheit eingebüfst zu haben; auch die in der alten Zeit so oft wiederholte Eberjagd (vgl. Schulterbild der Françoisvase Taf. LXXIV und die Glaukytesschale Abb. 2120) kommt aus der Mode.

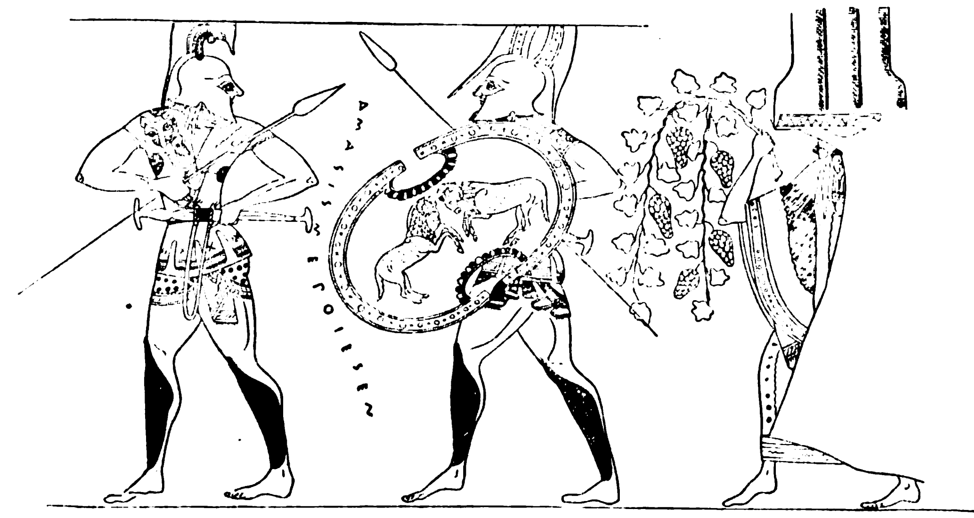
So bleibt denn schliefslich nur noch über die Verfertiger dieser Vasen ein Wort zu reden. Wir verdanken W. Klein (Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen. 2. Aufl. Wien 1887) die Zusammenstellung aller derjenigen Gefäfse, welche mit den Namen der Künstler geschmückt sind. Er selbst hat die wichtigen Schlüsse gezogen, die sich aus dieser Sammlung ergeben. Vereinzelt trafen wir früher bereits auf Meisternamen, den vermutlich kleinasiatischen Aristonophos, die Korinther Timonidas und Chares, den Böoter Gamedes, aber erst hier tritt uns eine grofse geschlossene Zahl entgegen, die in ununterbrochener Reihe sich in dem rotfigurigen Stil fortsetzt. Allmählich werden dann die Namen wieder seltener, die späten unteritalischen Gefäfse nennen nur noch wenige Maler. Meister, die in der schwarzfigurigen Technik arbeiten, kennen wir nun schon über 40, von den obengenannten abgesehen, ausschliefslich Athener. Meist bezeichnen sie sich als Verfertiger der Vase durch ein dem Namen beigefügtes ἐποίησεν, vereinzelt setzen sie ἔγραψε hinzu, oder brauchen diese Bezeichnung allein, häufiger ist ein Meister als der Töpfer, ein zweiter als der Maler genannt. Solche Arbeitsteilung begegnet uns schon an der herrlichen Françoisvase, wo auf dem Hauptbilde (Taf. LXXIV, 2. Streifen) deutlich zu lesen ist: Ἐργότιμος μ'ἐποίησεν, Κλιτίας μ'ἔγραφσεν. Nur in der älteren Zeit pflegen die Gefäfse als redende eingeführt zu werden; vgl. auch die verwandte Formel τῶν Ἀθήνηθεν ἄθλων εἰμί auf der alten Burgonvase Abb. 1346. Der Maler Klitias scheint von den beiden Genossen der bedeutendere gewesen zu sein; wenigstens läfst das einzige Gefäfs, das den Ergotimos als alleinigen Verfertiger benennt, seine Befähigung als Maler in ziemlich ungünstigem Lichte erscheinen. Der Malweise des Klitias am nächsten steht Nearchos, der sich auf einem schönen Bruchstück in Athen als dessen Töpfer und Maler bezeichnet (Benndorf, Griech. u. sicil. Vasenb. Taf. 13). In seiner Familie mufs diese Kunst eifrig weiter gepflegt sein, und ebenso in der des Ergotimos. Denn ausdrücklich nennen sich Tleson und Ergoteles auf ihren Schalen (z. B. Abb. 2121) als die Söhne des ersteren, Eucheiros als Sohn des Ergotimos. Taleides haben wir schon als Verfertiger einer in ihrer Form nicht gewöhnlichen Amphora



2123 Achill und Penthesilea. (Zu Seite 1982.)

kennen gelernt (Abb. 2101), Glaukytes hat in Verbindung mit Archikles die figurenreiche Schale Abb. 2120 hergestellt, Kolchos ward als Meister einer besonders reich und sorgsam ausgeführten Kanne erwähnt. Manche dieser Gefäfsmaler waren auch sonst gewifs als Maler thätig. Wir hörten schon vom Korinther Timonidas, dafs wir seiner Hand nicht nur eine Vase, sondern auch das Bild einer Thontafel (πίναξ) verdanken; und Maler solcher Thontafeln sind auch aus der Zeit des schwarzfigurigen attischen Stils bekannt. Zu ihnen gehört Paseas, von dessen Malerstolz der treffliche, von Studemund schön ergänzte Vers Zeugnis ablegt: τόδ' ἐστὶ γράμμα τῶν Πασείου γραμμάτων. Es ist nicht unwahrscheinlich, dafs gerade die auch sonst als (Pinakes-) Maler beschäftigten Meister auf den von ihnen herrührenden Vasen das ἔγραψεν ausschliefslich oder doch neben

dem ἐποίησεν zur Geltung brachten. — Einer der hervorragendsten Künstler des schwarzfigurigen Stils ist Exekias. Unsre Abbildungen werden von der Eigenart dieses Mannes wenigstens eine Vorstellung geben können. Seine Amphoren haben teils die ältere Form mit ausgesparter Bildfläche, teils bilden sie einen Übergang zur jüngeren, mit scharf abgesetztem, ornamentgeschmücktem Hals, indes der ungefirniste Rumpf aufser den Bildern noch mit Rankengeschlinge unter den Henkeln und verschiedenen Zierstreifen über dem Fufse ausgestattet ist. Zu der einen Gattung zählt das Gefäfs Abb. 729, Herakles und in der ungewöhnlichen Darstellung des über das Meer segelnden Dionysos (Abb. 494). Exekias mufs einen mafsgebenden Einflufs gewonnen haben. Was wir bei ihm als originelle Versuche anerkennen müssen, den schwarzfigurigen Gefäfsen neue Anziehungskraft zu sichern, das wird bald in seiner Fabrik oder anderen Werkstätten von unberufenen Händen nachgeahmt, so dafs man in der That von einer Manieristenschule sprechen kann, die an Exekias anschliefse. Ihre Malereien entbehren jedes individuellen Lebens, sie sind gekünstelt und lassen sich in gewissem Sinne als archaistisch bezeichnen. —



2124 Krieger (Bruchstück eines Vasenbildes).

im Kampf gegen Geryones, zur andern die berühmte vaticanische Amphora mit dem Bilde der brettspielenden, hier als Aias und Achill benannten Krieger (Abb. 744). Beide Gemälde zeigen die reinliche Sorgfalt, aber auch die steife Nüchternheit des Meisters. Er steht noch mit einem Fufs in der alten Zeit, möchte aber doch auch gern neues, eigenes hervorbringen. Da achte man auf die eigentümliche Musterung der Kleidung, auf die Schildzeichen, auf die Haartracht, auf die unförmlich dicken Oberschenkel und die allzufeinen Knöchel. Auch die beiden Bilder einer Londoner Amphora (Brit. Mus. 554. Abb. 2122 und 2123 nach Gerhard, Auserl. Vasenb. 206) erwecken durch ihre unbeholfene Steifheit kein günstiges Vorurteil für den Maler. Aber wir sehen auf ihnen den Versuch, den Faltenwurf der Gewänder nachzubilden. Die Haartracht des Knaben und die Behandlung des Bartes stimmt mit der auf Abb. 744 genau überein. Des Exekias Pferde zeichnen sich durch eine übermächtige Rumpfbildung und im Verhältnis dazu viel zu zierliche Beine aus. Das Streben dieses Künstlers, etwas besonderes zu bieten, bekundet sich auch in der Helmbildung der Penthesileia (Abb. 2123) Hat schon Exekias auf vielen seiner Gemälde der zierlichen Ausführung im einzelnen grofses Gewicht beigelegt, so wird er darin doch weit übertroffen durch Amasis, von dessen Kunst das Bruchstück Abb. 2124 (nach Arch. Ztg. 1884 Taf. 15) eine Vorstellung geben kann. Auf den Inhalt seiner Bilder scheint er nicht sonderlich viel Wert gelegt zu haben; sie enthalten immer nur wenige meist gleichgültige Figuren, aber diese sind dafür auch mit einer so liebevollen Sorgfalt gezeichnet, dafs man den Mangel einer anziehenden und anschaulichen Handlung darüber vergifst. Auch in seiner Familie scheint sich die Kunst fortgeerbt zu haben, wenigstens ist ein rotfiguriges Schalenfragment bekannt, das neben dem Töpfer Kleophrades als Maler einen Amasis nennt. Das aber kann keinesfalls der Meister der schwarzfigurigen Gefäfse sein.

Wohl der fruchtbarste unter allen Vasenmalern war Nikosthenes. Vgl. über ihn aufser W. Klein, Meistersign.² 51 ff. besonders Loeschcke, Arch. Ztg. 1881 S. 34 ff. Schon jetzt sind fast 80 Gefäfse bekannt, die seinen Namen tragen, und grofs ist die Zahl der Vasen, welche entweder in seiner Fabrik

unter seiner Leitung hergestellt sind oder doch als Nachbildungen seiner Fabrikate gelten müssen. Allerdings haben seine Bilder meist kaum mehr als ornamentalen Wert. »Er war vor allem Fabrikant und industrieller Geist erscheint als die Haupttriebfeder seines Schaffens. Besonders charakterisieren ihn seine stets kleinen Amphoren, deren Bildung auf die Nachahmung metallener Vorbilder hinweist. Sehr oft erscheint der Körper derselben wie aus einzelnen Streifen zusammengesetzt, die durch dünne plastische Ringe aneinandergeheftet werden mufsten, gelegentlich geht aber die Zeichnung darüber hinweg. Die wie aus Blech geschnittenen Bandhenkel verstärken diesen Eindruck.« Die Abbildung einer der Amphoren dieses seltsamen Mannes (Abb. 2125 nach Genick Taf. 4, Brit. Mus. 563) kann zur Erläuterung dieser Worte W. Kleins dienen. Sogleich fällt die wunderliche Form ins Auge, die plastischen Ringe, die breiten flachen Henkel, die von der gewöhnlichen Art abweichenden Verzierungen, die offenbar absichtlich übertriebene Plumpheit der Figurenbildung. Wie sehr des Nikosthenes Malweise von der etwa des Exekias oder Amasis abweicht, wird niemandem entgehen. Wie Nikosthenes darauf bedacht war, die Gunst des Publikums durch neue Typen für seine Ware zu gewinnen, lehrte uns schon die interessante Berliner Schale mit der Darstellung des Ackerbaus (Taf. I). Die Tiere, die hier zur Belebung des Bildes eingefügt sind, Eidechse, Heuschrecke und Schildkröte, hat der Meister augenscheinlich korinthischen Vorbildern entnommen, wo sie ja als Lückenbüfser Verwendung fanden. Auch sonst hat sich Nikosthenes bemüht, die Besonderheit fremder Thonware auf seine Gefäfse zu übertragen. Dahin gehört in erster Linie die weifse Grundierung. Schon oben ward von weifsgrundigen Lekythen gesprochen. Es ward erwähnt, wie die Überdeckung der rötlichen Thonfarbe mit weifsem Pfeifenthon für die zum Grabkult bestimmten Lekythen allmählich allgemein üblich geworden sei. Es scheint, als ob Nikosthenes in seinem Bestreben, »der in der Gunst des Publikums zurückgedrängten und unmodern gewordenen Malerei mit schwarzen Figuren einen neuen Reiz zu verleihen«, zuerst von diesem Verfahren in Attika Gebrauch gemacht habe. Seine Erfindung ist das aber nicht. Etwas ähnliches zeigten bereits rhodische Gefäfse, und noch näher steht die kyrenische Vasengattung und die von Nau-



2125 Amphora des Nikosthenes.

kratis. In Naukratis aber ist eine Vase mit Nikosthenes' Signatur gefunden, und so entbehrt die Annahme von Pottier (bei Dumont-Chaplain p. 312 f.) nicht der Wahrscheinlichkeit, dafs der attische Meister mit den dortigen Fabriken in Verbindung stand und von dorther dies eigentümliche Verfahren nach Attika übertrug. Nicht nur eine Amphora der für Nikosthenes charakteristischen Form ist weifsgrundig, sondern auch mehrere seine Firma tragende Krüge. Eine schöne

aber etwas jüngere Kanne dieser Art (München 609, bei Lau Taf. 15, 1. Vgl. Genick Taf. 36, 4) zeigt am oberen Henkelansatz eine plastische weibliche Büste. Die der Metallindustrie entlehnten plastischen Henkelattachen aber sind allem Anschein nach auch von Nikosthenes zuerst auf attischen Gefäfsen eingebürgert. Ein weiblicher Reliefkopf schmückt die Tasse oder Kelle Abb. 2048 (auf Taf. LXXXVIII nach Lau Taf. 19, 1. München 344). Das kleine Gefäfs bietet zugleich aber auch die weifse Grundierung für die Bildfläche, und auf Metallvorbilder weist sein hochgeschwungener dünner Henkel mit dem Sporn auf seiner höchsten Erhebung. Das sind ja alles gerade Merkmale Nikosthenischen Fabrikats. Eine solche Tasse trägt nun auch wirklich seinen Namen, und so werden wir alle die vielen bekannten Exemplare dieses Typus auf seine Fabrik oder doch auf sein Vorbild zurückführen dürfen. Nikosthenes steht auf der Grenze der alten und neuen Zeit. Er selbst hat schon einzelne rotfigurige Gefäfse verfertigt, auf einer Schale braucht er beide Malweisen nebeneinander. Das gleiche ist auch bei Hischylos der Fall, dem vermutlichen Meister der prächtigen Hydria Abb. 2110 (Berlin 1897); das gleiche bei Pamphaios, aus dessen schwarzfigurigerHydria Abb. 843 entnommen ist; das Gleiche endlich bei Andokides, dem wir die schöne Amphora Abb. 2109 (Berlin 2159) verdanken. Zwar ist sie schon rotfigurig, doch lehnt sie sich wie in der Form so auch stilistisch noch in mancher Hinsicht an die frühere Technik an.

2126. (Zu Seite 1985.)



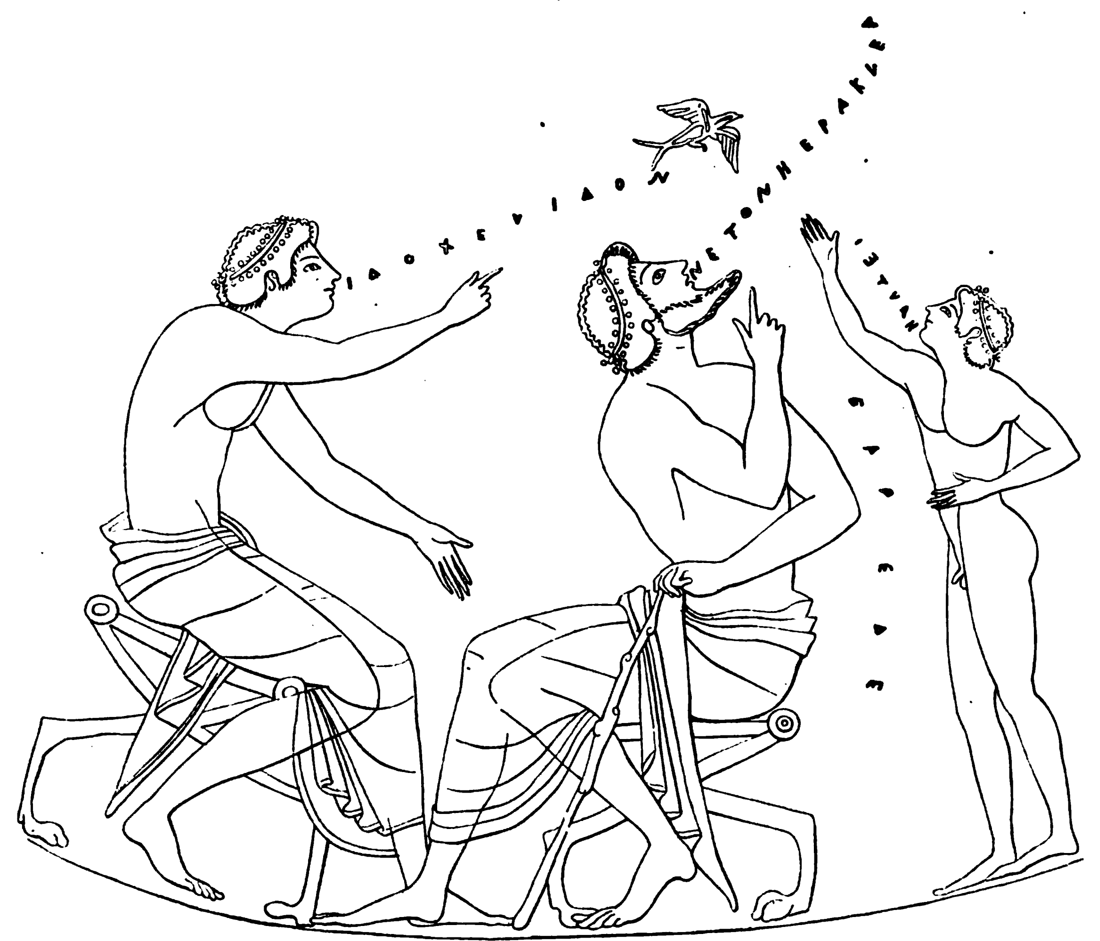
2127 Singender Mann. (Zu Seite 1985.)

Übermächtig ist nach und nach der Einflufs der rotfigurigen Malweise geworden; die frische Strömung zieht auch die Trägeren oder Widerstrebenden unter den alten Meistern in ihren Bann und reifst die Begabten und Jüngeren unaufhaltsam mit sich fort. Noch lange wird trotzdem der überkommene Stil in vielen Werkstätten beibehalten. Rücksicht auf die Wünsche der überseeischen Käufer, welche nun einmal auf den altgewohnten Schmuck ihrer Gräber nicht so leicht Verzicht leisten mochten, wird dabei ein entscheidendes Wort mitgesprochen haben. Aber die Maler waren nicht mehr mit ihrem Herzen bei der Arbeit. Sie empfanden es selbst, dafs diese Technik ihren Kreislauf vollendet hatte und keiner Entwickelung neben der so stattlich aufblühenden jüngeren Schwester mehr fähig war. Und als nun diese mit ihren prächtigen Schalen, ihren neuen Amphorenformen, ihrem Stamnos, ihrem Krater, ihrer Hydria den Markt erobert hatte, da fand auch der schwarzfigurige Stil, der sich längst überlebt hatte, sein wohlverdientes Ende.

Was zu diesem scheinbar so naheliegenden, und doch so tiefgreifenden und folgenreichen Wechsel der Malweise Anlafs gegeben hat, ist noch nicht genügend aufgehellt. Man wird nicht fehl gehen mit der Annahme, dafs die Vasenmaler auch hier einer Anregung folgten, die von der grofsen Kunst ausging; tritt doch ihre Abhängigkeit von deren Werken und Bestrebungen mit jeder neuen Untersuchung auf diesem Gebiete immer klarer zu Tage. Wann diese ÄnderungEingang fand, ist noch nicht sicher bestimmbar. Nur das scheint mir durch neuere Beobachtungen zweifellos festgestellt, dafs der Umschwung schon im 6. Jahrhundert und wahrscheinlich in der Zeit von Peisistratos' Herrschaft eintrat und dafs die hervorragendsten uns namentlich bekannten Meister dieser Technik der Wende und der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts zuzuweisen und vom Einflufs des Polygnot noch unberührt sind. Fast gleichzeitig haben sich in diesem Sinne ausgesprochen Furtwängler, Samml. Sabouroff, Einleit. zu den Vasen. Studniczka, Jahrb. Inst. 1887 S. 159 ff.; Dümmler ebdas. S. 168 ff.

Die Schale steht für die erste Periode dieses Stils im Vordergrund des Interesses, an ihr werden die bedeutendsten Fortschritte gemacht; so ist es an sich schon wahrscheinlich, dafs die neue Art, nicht mehr Bildflächen, sondern die Figuren allein aus dem schwarzen Firnisgrunde auszusparen, so dafs

sie nun nicht mehr schwarz, sondern rot erscheinen, an der Schale zuerst versucht worden ist. W. Klein hat im Anfangskapitel seiner für diese Zeit grundlegenden Schrift »Euphronios. 2. Aufl. Wien 1886« nachgewiesen, wie gerade an der Schale die Übergangsstufen klar zur Anschauung kommen, wie die Form sich änderte, wie erst die Aufsenseiten rote Figuren erhielten und dann das bis dahin entweder fehlende oder doch vernachlässigte Innenbild für hineinzuzeichnen, und so erfand man »Motiv über Motiv, eines schöner als das andre. Da wird getragen, gehoben, geschlichen und gelaufen, geduckt, getanzt, gesprungen; das ist ein Schiefsen und Werfen, Meifseln und Schnitzen, Schöpfen und Musizieren, und alles nur, um jene Beugungen des menschlichen Leibes zu begründen, deren der Schalengrund zu bedürfen schien«. In Kleins Buch ist eine stattliche Reihe solcher Innenbilder abgebildet. In diesen



2128 Die Frühlingsschwalbe. (Zu Seite 1986.)

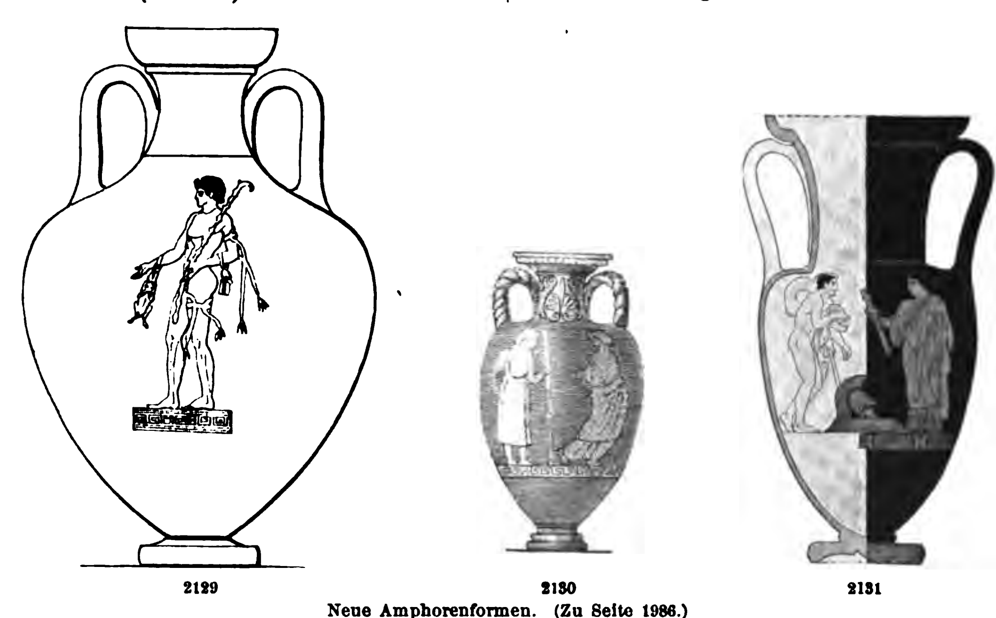
einige Zeit zur Hauptsache wurde. Durch die aufserordentlich grofse Anzahl der vorhandenen älteren Schalen sind wir in den Stand gesetzt, den ersten Schritten der rotfigurigen Vasenmalerei nachzugehen. Viele tragen Meisternamen, nicht wenige den des Epiktetos, welcher aus vielen Gründen als einer der mafsgebendsten und einflufsreichsten Maler dieser Periode anzusehen ist. Nicht mehr der Mythos führt jetzt den Reigen; er hat Darstellungen aus dem täglichen Leben den Platz eingeräumt. Das Rund des Schaleninnern stellte neue schwere Aufgaben. Es galt, die Figuren in den engen Raum zweckmäfsig Kreis gehört auch die Schale Abb. 2126. 2127 (nach Athen. Mittl. 1884 Taf. I). Man sieht, wie der Maler sich abgemüht hat, den nach Beendigung der Mahlzeit beim Symposion ruhenden Mann in das Rund hineinzupassen. Wie schematisch ist noch das Gewand und der Kopf behandelt, wie fehlerhaft die Körperformen! Aber wo fänden wir auch vorher den Versuch, solche ungewöhnliche Haltung wiederzugeben? In der Innenzeichnung ist schon dem anatomischen Bau des Leibes gebührende Beachtung geschenkt; vgl. dagegen das kaum viel ältere rotfigurige Bild Abb. 1589. An Haar und Bart ist er-

sichtlich, wie diese Technik sich mit der Schwierigkeit, die schwarze Haarmasse vom Grunde zu trennen, abgefunden hat. Die ältesten rotfigurigen Vasen zeigen an dieser Stelle eine wellige Ritzlinie, dann wird ein schmaler Streifen zwischen Grund und Haar ausgespart, nach und nach werden stets erneute, nie völlig befriedigende Versuche gemacht, das Haar lebendiger und naturgemäfser zu gestalten. Auch inhaltlich ist das kleine Bild nicht ohne Bedeutung. Der Mann singt, und um den Beschauer vom Inhalt seines Gesanges in Kenntnis zu setzen, hat der Maler die Anfangsworte vor seinen Mund geschrieben. Ein kindliches Auskunftsmittel, das gerade in dieser Zeit mehrfach sich wiederholt. Vgl. die schwarzfigurige Amphora mit dem Ölhandel Abb. 1260. 1261; ein gutes Beispiel wird uns gleich vor Augen treten. U. Köhler hat darauf aufmerksam gemacht, dafs die beigefügten Worte ὦ παίδων κάλλιστε den Anfang eines dem Theognis zugeschriebenen Verses bilden und dafs somit einer der seltenen Fälle vorliegt, wo der Einflufs der Lyrik nachweisbar ist.

Die namhaftesten Meister dieser Zeit, die das Werk des Epiktetos und seiner Genossen fortsetzten und auf den Vasenbildern zum Ausdruck brachten, was Plinius als Erfindungen des Kimon von Kleonae rühmt (vgl. oben S. 854 f. und Studniczka, Jahrb. Inst. 1887 S. 156 ff.), haben ihre Kunst fast ausschliefslich der Schale zugewandt. Ihnen steht eine kleine Schar gegenüber, welche nur widerstrebend, wie es scheint, vom Althergebrachten abliefs und die früher tonangebende Amphora und Hydria beibehielt. Zu ihnen zählt der uns schon bekannte Andokides, der Verfertiger der Amphora Abb. 2109 (Berlin 2159), ein jüngerer Genosse oder Schüler des Exekias. Dies Gefäfs ist rotfigurig (mit schwarzen Ornamenten), andre seiner Werke zeigen noch schwarze Figuren, auf anderen sind beide Weisen vereinigt. Vgl. auch Schreiber, Kunsthist. Bilderatl. Taf. 57, 5. Aber trotz der roten Figuren hat Andokides doch die alte, jetzt ganz zwecklose Umrahmung des Bildes nicht aufgegeben. Einen Schritt weiter geht der jedenfalls jüngere Meister der ähnlichen, nur noch schlankeren Amphora Abb. 779. Da ist der Rahmen beseitigt und nur unter dem Bilde ein Mäanderstreif geblieben. Nicht lange mehr, so verschwindet diese Form vollständig. Andre waren bereits als Ersatz eingetreten. Ein Beispiel dieser rotfigurigen Amphorenmalerei bietet auch Abb. 2128 (nach Mon. Inst. II, 24. Die Rückseite Abb. 1589). Es ist wie die Theognisschale und Abb. 1260. 1261 eine redende Vase und hat mit der letztgenannten Amphora trotz der verschiedenen Technik grofse Verwandtschaft. Über den Haaren erscheint die feine Wellenlinie; die Körper entbehren noch jeder belebenden Innenzeichnung. Aber ein wie frischer Zug durchdringt dies Genrebildchen! Der Jüngling sieht die Schwalbe fliegen und ruft ἰδοὺ χελιδών; der ältere dreht sich in kühn gezeichneter Wendung auf seinem Sitze um und bekräftigt erstaunt die Richtigkeit der Wahrnehmung: νὴ τὸν Ἡρακλέα; der Knabe endlich streckt voll Freude den Arm nach der Frühlingsbotin aus mit dem Rufe: αὑτη. Die Schlufsfolgerung ἔαρ ἤδη wird wohl dem bärtigen Manne zuzuschreiben sein. Der Maler dieses Gefäfses hat sich nicht genannt; seine Art hat indes so viel mit der des Euthymides gemein, welcher wie Andokides und Pamphaios (vgl. Abb. 843 u. 1442) in der Anwendung beider Kunstweisen schwankt, dafs man an seinen Vater als Verfertiger denken konnte.

Neue Amphorenformen, deren Ursprung in dem Kreise des Epiktet zu suchen ist, sind Abb. 2129 (nach Gerhard, Auserl. Vasenb. Taf. 275), 2130 (nach Mus. Gregor. II, 60, 1) und 2131 (nach Lau Taf. 24, 2. München 263). Alle diese Vasen sind mit einer glänzenden schwarzen Firnisdecke versehen und tragen als einzigen Schmuck aufser etwa ganz sparsam angebrachten Ornamenten eine oder zwei Figuren auf jeder Seite. Diese schönen Formen sind nur der älteren Zeit des rotfigurigen Stils eigen. Abb. 2129 ist eine anscheinend geringfügige, aber von trefflichem Geschmack zeugende Abänderung der gewöhnlichen Gestalt der panathenäischen Preisvasen. Die Figuren — ein Jüngling hält einen Kranz, ihm gegenüber steht ein anderer unbekleidet mit roten Bändern an Arm und Oberschenkel, ein Häschen hängt am rechten, ein Beutel am linken Unterarm — sind bei aller Einfachheit nicht ohne eine gewisse Würde und strenge Schönheit; der Maler war ein tüchtiger Mann, der gerade durch die Beschränkung sich als Meister zeigt. Den Schmuck einer ähnlichen Vase bildete Abb. 1536 (Berlin 2164) Poseidon, dem auf der anderen Seite ein bogenschiefsender Herakles entsprach; und ebenso die schreibende Athena Abb. 1642 (München 1185). Schlanker und höher gebaut ist Abb. 2130. Die Schulter setzt fast rechtwinklig vom Halse ab, dicht unter ihr hat das Gefäfs seinen gröfsten Umfang. Die Henkel sind strickförmig gewunden (sog. Strickhenkel). Auch hier ist der Hals oft schwarz gefirnist. Unsre Vase enthält zwei Figuren auf der Vorderseite. Ein paar schöne einfigurige Amphoren gleicher Art bei Lau Taf. 25, 1 (München 5) und Gerhard, Auserl. Vasenb. Taf. 124, von denen besonders letztere den Zusammenhang dieser Gruppe mit der Kunstweise des Epiktetischen Kreises deutlich zur Schau trägt. Ein jüngeres schönes Exemplar zeigt Abb. 1266. Eine dritte überaus zahlreiche Klasse wird durch Abb. 2131 (München 263) vertreten. Die Form scheint etwas jüngeren Ursprungs, die zugehörigen Gefäfse zeichnen sich hauptsächlich durch ihren wundervoll glänzenden Firnis aus und stammen gröfstenteils doch keineswegs ausschliefslich aus den Gräbern von Nola.

Man wird die mafsvolle Schönheit dieser Formen und ihres äufseren Schmuckes nicht verkennen. Aber das beste schuf diese Zeit doch an den Schalen. Die Formen des schwarzfigurigen Stils sind beseitigt. Das Gefäfs scheint nicht mehr auf den Fufs gesetzt, beide Teile werden nun in prächtig geschwungener Aufsenlinie zu einem gefälligen Ganzen verbunden. Die Schale verliert an Tiefe, sie wird flacher und umfangreicher, die Henkel setzen fast horizontal an. Die Wandlung veranschaulichen Schalen wie Abb. 2120. 2121. 2119 im Vergleich zu Abb. 2126 und den späteren Abb. 938 (Taf. XX) und 2150. Eine ebenso den stilistischen Fortschritt zur Anschauung bringt. Man beachte die allmähliche Veränderung in der Zeichnung von Haar und Bart, die Bildung des Auges, die Körperformen, die Gewandbehandlung. Bis auf die letztgenannten Bilder finden wir überall den dünnen weitärmeligen faltenreichen ionischen Chiton. Aber welch ein Schritt schon zwischen Abb. 1881 oder 928 und 129! Welch rastlose Arbeit mufs es gekostet haben, bis es gelang, den Faltenwurf naturgemäfs zu gestalten, den Körper und die umhüllende Kleidung in das richtige Verhältnis zu einander zu bringen!



2129 2130 2131

Neue Amphorenformen. (Zu Seite 1986.)

entschiedene Umbildung gibt sich in der Verzierung kund. Es ward erwähnt, dafs Epiktet und seine Genossen dem Innenbilde besondere Teilnahme schenkten, dafs sie bemüht waren, die Schwierigkeit des Kreisrunds zu überwinden. Was man erreicht hat, lehren unsre Abbildungen. Da begnügt man sich nicht mehr mit Darstellungen aus dem täglichen Leben, aus der Palästra (vgl. Abb. 672. 765. 1652); auch mythische Scenen, ja sie gerade mit Vorliebe, werden verwendet und zur Benutzung an dieser Stelle eingerichtet. Vgl. Abb. 1881 (Maler Peithinos) Peleus' Ringkampf mit Thetis, Abb. 9 (Sosias) Achill den Patroklos verbindend, Abb. 1877 (Euphronios) Theseus vor Amphitrite, Abb. 928 (Brygos?) Mänade, Abb. 1873 (Duris) Theseus und Minotaur, Abb. 592 (Hieron) Dionysos und Silen, Abb. 938 (Euphronios?) Aphrodite auf Schwan, Abb. 1484 Prokne, Philomela und Itys, Abb. 129 Jason und Athena, Abb. 800 Raub der Kassandra, und am Schlufs der Reihe die Kodrosschale Abb. 2148 und endlich Abb. 637 (Aristophanes) Poseidon im Gigantenkampf. Dem aufmerksamen Beobachter entgeht es nicht, dafs diese Reihe auch

Auch das ist eine grofse Errungenschaft dieser Schalenmaler, dafs der gesamte figürliche Schmuck der Gefäfse von einem Grundgedanken beherrscht und so zu einer wirklichen Einheit ward. Die häfslichen Augen auf den Aufsenseiten verschwinden rasch, nach manchen Fehlgriffen gelingt es, den freigewordenen Raum zwischen den Henkeln zu einer in sich geschlossenen, schön gegliederten Darstellung zu verwerten, die beiden Seiten zu einander, ja auch zum Mittelbilde in Beziehung zu setzen. Überraschend wirkt, im Gegensatz zur schwarzfigurigen Malerei, die unendliche Mannigfaltigkeit der Motive. Wie oft werden wie Abb. 672 die Übungen in der Palästra geschildert! Aber man betrachte nur das genannte Bild. Welch staunenswerte Fülle dem Leben abgelauschter Stellungen! Die verschiedensten gewagtesten Körperhaltungen werden nachgebildet; es ist unzweifelhaft, dafs die Meister gerade hier durch fortgesetzte Beobachtung am meisten gelernt haben. Oder man vergleiche die Schale des Duris Abb. 1652, welche die attische Jugenderziehung veranschaulicht. Absichtlich scheint der Künstler eine Reihe ganz

ähnlicher Motive nebeneinandergestellt zu haben; gerade in den auf den ersten Blick geringfügigen Änderungen derselben Haltung und Stellung sollte und konnte sich seine Meisterschaft bewähren. Palästra und Gelage, der Verkehr mit Hetären und schönen Knaben steht im Vordergrund des Interesses, auch die heikelsten Vorgänge werden unbefangen und oft nicht ohne derben Humor geschildert. Doch auch sonst wird das zeitgenössische Leben berücksichtigt. Abb. 547 ist das Treiben in einer Erzgiefserei dargestellt; von dem Bilde einer Vasenfabrik wird noch zu reden sein. Die mythischen Scenen haben fast alle eine tiefgreifende Umwandlung erfahren. Man liebt nicht mehr eine unbegründete Zusammenstellung mythisch benannter Figuren; nein, Handlungen werden dem Auge vorgeführt, bestimmte scharf umgrenzte Augenblicke ausgewählt. Auch die Nebenfiguren werden in irgend einer Weise an der Handlung beteiligt. Zu den überkommenen Typen gesellen sich zahllose neue. Besonders attische Sagen mischen sich ein. Nicht Herakles, sondern Theseus ist jetzt der Gefeierte (vgl. Abb. 1873). Immer neu, bald in dieser, bald in jener Form werden seine Thaten erzählt. Das Drama übt noch keinen Einflufs, und doch kann man bei vielen Bildern von dramatischer Lebendigkeit, von dramatischer Wirkung reden. Dem Heldensang werden neue Motive abgewonnen; auch der Lyrik scheint in manchen Fällen eine Anregung verdankt zu sein (vgl. Abb. 1607 u. 1310, dazu S. 1115). Nach Inhalt und Form ist sicherlich in der Hauptsache die grofse Kunst, vor allem die Malerei vorausgegangen. Gerade in dieser Blütezeit des strengrotfigurigen Stils glaubt man zu spüren, dafs Handwerk und Kunst sich zu scheiden beginnen, dafs die Vasenmaler der Schranken ihrer Technik sich bewufst werden und versuchen sie zu durchbrechen, um in der Wirkung der Malerei gleichzukommen. So entstanden wahrscheinlich die schönen polychromen Schalen (vgl. Abb. 928 u. 938); es war ein vorübergehender verfehlter Versuch. Die Folgezeit lernte die gesteckten Grenzen achten und innerhalb derselben zur höchsten Vollendung und Schönheit vorzudringen.


2182 Ermordung des Hipparch. (Zu Seite 1990.)

Wir kennen durch die Gefäfsinschriften eine stattliche Zahl von Meistern, die in der strengrotfigurigen Technik arbeiteten; eine grofse Menge unbezeichneter Vasen schliefst sich so eng an ihre Werke an, dafs man glaubt, einzelne diesem oder jenem zuweisen zu können. Es ist eine in sich eng geschlossene Gruppe; die Leute sind Töpfer und Maler zugleich. Wiederholt begegnet uns derjenige, der sich als Verfertiger eines Gefäfses genannt hat, als Maler eines andern. Die Töpfer hatten guten Grund sich zu nennen, denn viele der Vasen sind wahre Prachtstücke, aber höher scheinen sie selbst die Malerarbeit gestellt zu haben; nicht das ἐποίησεν, sondern das ἔγραψεν wird mit Vorliebe hervorgehoben. Es ist hier nicht der Ort, den Bestrebungen dieser Künstler im einzelnen nachzugehen und ihre Eigenart an der Hand der von ihnen bisher bekanntgewordenen Werke zu schildern. Mit Hilfe von W. Kleins Meistersignaturen (2. Aufl. Wien 1887) und der in den Wiener Vorlegeblättern gegebenen Abbildungen ist jetzt jeder in den Stand gesetzt, dieser anziehenden Aufgabe sich selbst zu unterziehen. Ein paar Andeutungen auf Grund der in diesen »Denkmälern« veröffentlichten Vasenbilder müssen hier genügen.

Nicht alle Meister waren gleich begabt und gleichgeartet. Mit Recht wird Euphronios in den Mittelpunkt gerückt. Bei keinem andern ist ein so bedeutender stufenweiser Fortschritt zu erkennen, keiner hat so geistvoll die überkommenen Typen umgebildet, keiner so selbständig neue Wege gewiesen. Eins seiner ältesten Werke ist der Antaioskrater Abb. 86. Wie mifsglückt sind noch die Frauen, deren Körperbildung und Gewandung den Malern naturgemäfs besondere Schwierigkeit bereiten mufste; aber welch schöne wohldurchdachte Gruppierung, welches Verständnis in der Zeichnung der beiden riesigen Körper, welche Kraft in der Bewegung des Herakles, welche Kunst in der Individualisierung der beiden Ringenden! Von seinen späteren Leistungen enthält dies Buch aufser Abb. 1877 nur ein Stück der Troilosschale Abb. 2000, die schöne Schale von Kameiros Taf. XX steht dem jüngsten der mit seinem Namen bezeichneten

Bilder nahe. — Neben ihm ist zweifellos Brygos der bedeutendste. Nur Schalen sind von ihm bekannt, ein Stück der vollendetsten und wohl auch jüngsten gibt Abb. Suppl. 7 (vgl. S. 1561). Furtwängler hat ihm die polychrome Münchener Schale Abb. 928 zugeschrieben und nennt die Schale mit dem Bilde der Erzgiefserei Abb. 547 (Berlin 2294) nach Komposition, Stil und Behandlungsweise diesem Künstler aufs nächste verwandt. Ja auch für den Wiener Skyphos Abb. 791 wird Brygos als Meister vermutet, ein Beweis wenigstens, was man ihm bei seiner Schöpfungskraft und Vielseitigkeit meint zutrauen zu dürfen. — Ein sehr fruchtbarer liebenswürdiger, doch nicht eben genialer Künstler mufs Duris gewesen sein, auch er mehr Maler als Töpfer. Stets schreibt er ἔγραψεν, nicht wenige der von ihm bemalten Gefäfse nennen als ihre Töpfer andre Leute. Er imponiert nicht wie Euphronios und Brygos durch



2133 Bacchische Scene; grofses Kühlgefäfs. (Zu Seite 1990.)

Kraft und Feuer, er wiederholt sich in seinen Motiven nicht selten, aber eine gewisse feinsinnige Charakteristik eignet seinen meist zierlichen und sorgsam gezeichneten Figuren. Als Beispiele mögen dienen Abb. 1652 Unterricht (ein Stück davon Abb. 1603; vgl. dazu die gewifs gleichzeitige Londoner Schale bei Schreiber, Kunsthist. Bilderatl. Taf. 77, 9), Abb. 1873 Theseus' Thaten und Abb. 30 Streit um Achills Waffen. — Von derberem Schlage ist Hieron. Er bezeichnet sich stets als Verfertiger des ganzen Gefäfses, nicht nur des Bilderschmucks; eine Schale seiner Fabrik ist von Makron bemalt (Abb. 709). Seine stilistische Besonderheit, die kurzen verhältnismäfsig dicken Figuren mit grofsen Köpfen und langen schematisch gezeichneten Bärten, der durchgängige Mangel an Lebendigkeit und Frische, die Ausdruckslosigkeit der meisten, der gezwungene Ausdruck der übrigen Köpfe: das alles tritt auf unseren Abbildungen so anschaulich hervor, dafs es einer Besprechung im einzelnen nicht mehr bedarf. Nur das sei noch bemerkt, dafs seine Hauptstärke in der Schilderung von Liebesscenen zu suchen ist. Vgl. Abb. 479. 591. 592. 776, wohl das beste Bild, 841. 844. 1339. 1958. Erwähnt seien endlich noch Peithinos, dessen Schale Abb. 1881 auf ein zartempfindendes inniges Gemüt schliefsen läfst, und Sosias, welcher einer peinlichen Detailausführung (vgl. Abb. 9; die ganze Schale Art. »Zwölfgötter«, auch Antike Denkmäler 1886 Taf. 9. 10) den gröfsten Wert beigemessen zu haben scheint.

Gewifs ist das, was wir besitzen, nur ein kleiner Bruchteil dessen, was von diesen Meistern und in ihren Fabriken gearbeitet worden ist, aber schon dieser Teil gewährt uns einen hinreichenden Einblick in die erstaunliche Regsamkeit der Vasenindustrie in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts. Der unablässige Kampf die Schwierigkeiten zu überwinden, die gerade die Flächen der Schale der Bemalung entgegenstellten, wird wesentlich zur Erzielung so glänzender Erfolge beigetragen haben. Was die Maler dort gelernt, wurde nun auch auf anderen Gefäfsen zur Geltung gebracht, und natürlich wurden vorzugsweise solche benutzt, welche ähnliche Flächen zur Bemalung darboten. So erklärt sich leicht die Entstehung mehrerer neuer Formen gerade in dieser Zeit. Da haben wir ein Vorratsgefäfs, den Stamnos (auch Olla genannt), Abb. 2132 (nach Arch. Ztg. 1883 Taf. 12). Es ist ein Liebling dieses Jahrhunderts. Abb. 1310 genau gleicher Form, Abb. 723. 783. 1303. 1479. und unter Art. »Wäsche« gehören solchen Gefäfsen an. Ein Paar prächtiger jüngerer Vasen dieser Gattung mit feinen Ornamenten unter den Henkeln bei Lau Taf. 27, 1. Taf. 28, 1. Unser Stamnos beansprucht darum ein besonderes Interesse, weil sein Gemälde unzweifelhaft ein geschichtliches Ereignis zur Darstellung bringt, die Ermordung des Hipparchos durch Harmodios und Aristogeiton. Ob die Gruppe des Kritios und Nesiotes die Anregung gegeben hat, wissen wir nicht; es gab gewifs auch Gemälde, die den Tyrannenmord verherrlichten. Noch etwas älter ist das berühmte Vasenbild, das Kroisos, den Lyderkönig, auf dem Scheiterhaufen zeigt (Abb. 860).

Eine andre neue Form vergegenwärtigt Abb. 2133 (nach Genick Taf. 23, 1). Es ist der ψυκτήρ, ein Kühlgefäfs, bestimmt in den Krater gestellt zu werden. Die bekannten Exemplare fallen meines Wissens alle in diese Periode. Mehrere der erwähnten Meister, so Euphronios, Duris, Euthymides, haben sich dieser Form bedient. Unsre Vase trägt so unverkennbar den Stil des letzteren zur Schau, dafs sie wahrscheinlich von ihm selbst verfertigt ist. Die kleinen Ösen, durch die offenbar ein Band gezogen werden sollte



2134 (Zu Seite 1991.)



2135 (Zu Seite 1991.)

Weingefäfse zum Mischen.

kommen sonst nicht vor. Das Bild zieht sich um die ganze Vase, wird jedoch durch die Palmettenornamente unter den Henkeln unterbrochen. Ein Komos ist dargestellt. Unter Vorantritt eines Kitharspielers und von einem Flötenbläser gefolgt, wanken zwei Männer unsicheren Schrittes daher, beide mit Trinkgefäfsen in den Händen. Auch sonst sind diese Vasen gern mit »Bildern der Weinlaune« geschmückt, was ja mit ihrer Bestimmung durchaus im Einklang steht. — Dann ist der Krater zu nennen. Seine älteste Form bietet Abb. 2134 (nach Arch. Ztg. 1879 Taf. 4. Berlin 2180), ein herrliches Gefäfs, dessen Malerei gerade so wie Abb. 2133 auf Euthymides hinweist, den Sohn des Polios, den Widerpart des Euphronios, der sich einmal (München 378) rühmt, so schön habe dieser nie gemalt (ὡς οὐδέποτε Εὐφρόνιος), der ein andermal seinem ἔγραψεν selbstgefällig beifügt εὖγε ναιχί. Von Schalen hat er sich unsres Wissens ganz fern gehalten, wie er denn überhaupt den im Kreise des Euphronios zum Durchbruch gekommenen Bestrebungen nicht eben freundlich gegenübergestanden zu haben scheint. Ist dieser Krater von seiner Hand, so ist er jedenfalls eine seiner besten Leistungen. Geschildert sind Vorbereitungen zur Übung in der Palästra. Von den auf unserer Abbildung sichtbaren Figuren hat Lykos, der Jüngling links, sein Gewand abgelegt und ist im Begriff es, sorgsam zusammengefaltet, dem Knaben zur Aufbewahrung zu übergeben; der schöne Leagros rechts sucht vorsorglich ein wichtiges Glied vor Schaden zu hüten. Die üblichere vornehme kelchförmige Gestalt des Krater vergegenwärtigt Abb. 2135 (nach Mon. Inst. XI, 38—40). Als oberer Zierstreif wird meist das schöne liegende Palmettenornament benutzt, das auch auf Hydrien dieser Periode oft wiederkehrt; so, nur einfacher als gewöhnlich, Abb. 1891. Treffliche Beispiele solcher Krater Kunsthist. Bilderb. 30, 5; Lau Taf. 31, 1. Die grofsen hohen Flächen dieser Gefäfse mufsten der Entwickelung eines grofsfigurigen Stils Vorschub leisten, welcher von nun an für einige Zeit in den Vordergrund tritt und in einzelnen Fabriken vornehmlich gepflegt zu sein scheint. Vgl. z. B. Boreas u. Oreithyia Abb. 373 (München 376, sehr ähnlich Berlin 2165). Dies grofsartige, wenn auch im einzelnen etwas leere und nüchterne Gemälde findet sich auf einer Spitzamphora, einer seltenen Form, von der ein beträchtlich jüngeres Beispiel die bekannte Peruginer Amphora Abb. 491 bietet, ein Bild von eigenartiger reizvoller Schönheit. Man wird mit der Annahme schwerlich fehl gehen, dafs die grofsen Gestalten der Wandbilder jener Zeit diesen grofsfigurigen Stil ins Leben riefen. Anfangs hatten sich Gefäfs- und Tafelmalerei kaum wesentlich unterschieden, dieselben Maler waren hier wie dort thätig; allmählich hatte sich die enge Verbindung gelöst, die hohe Kunst hatte frei von den Fesseln, mit denen Gefäfsform und Technik die volle Entfaltung der Kräfte hemmte, rascher sich entwickeln können und ward nun für die weniger bevorzugte Schwester ein mustergültiges zur Nacheiferung anspornendes Vorbild. Man suchte ähnliche farbige Wirkungen hervorzurufen: es mifslang. Man suchte durch Gröfse der Figuren die Wirkung des Vasenbildes zu steigern: auch damit ward nur vorübergehend ein Erfolg erzielt. Schliefslich versuchte man es mit einer mehr malerischen Anordnung der Figuren, so dafs nicht alle wie bisher auf derselben Fläche erschienen, sondern sich auf mehrere nicht streng geschiedene Reihen verteilten. Es ist wahrscheinlich, dafs die Wandgemälde des Polygnot und seiner Genossen


2136 Glockenkrater.

hier den Weg gezeigt hatten. Unser Krater ist eins der ältesten Beispiele dieses Verfahrens. Man glaubt etwa 430 als Entstehungszeit ansetzen zu können. Etwas jünger wird der interessante Blacas'sche Krater mit der Schilderung des Sonnenaufgangs sein (Abb. 711) und zu den edelsten Perlen attischer Vasenmalerei zählt der herrliche Aryballos aus Cumae (Abb. 2151 Neapel RC. 239), von dem noch die Rede sein wird.

Etwas späteren Ursprungs als die kelchförmige scheint die glockenförmige Kraterform zu sein. Unsre Abb. 2136 (nach Mon. XI, 42) zeigt sie noch verhältnismäfsig schwer, nach und nach wird der Fufs schmaler und höher, die Gestalt immer schlanker, und so hat sich der Krater bis in die letzte Zeit der Vasenmalerei erhalten. Der Lorbeerblattstreif an der Mündung ist für ihn charakteristisch. Das Hauptbild, Aktaions Schicksal, läfst das Eindringen malerischer Tendenz erkennen wie der Niobidenkrater. Die Rückseite, die wir vor uns sehen, lehrt uns etwas Neues. Im schwarzfigurigen Stil kann man, abgesehen natürlich von der Hydria, von Vorder- und Rückseite nicht wohl reden, beide sind mit gleicher Sorgfalt oder gleicher Flüchtigkeit behandelt. Erst bei den neuen Formen des 5. Jahrhunderts tritt eine Bevorzugung der einen Seite hervor. Am Tyrannenmord-

Stamnos sind auf der Rückseite mehrere Männer in lebhafter Bewegung gemalt, augenscheinlich attische Bürger, die als Augenzeugen der grausen That erschreckt auseinanderstieben; und ein ähnlicher Nachklang der im Hauptbilde geschilderten Handlung findet sich häufig. Im weiteren Verlaufe aber gibt man sich nicht mehr die Mühe, diese bei der Aufstellung des Gefäfses in der Regel nicht sichtbaren Nebenfiguren zum Hauptbilde in Beziehung zu setzen; drei »Mantelfiguren« werden in öder Gleichförmigkeit nach einem überkommenen Schema an dieser Stelle beständig und fast immer nachlässig wiederholt, auch dann noch, als man in der Zeichnung der Körperformen und der Kleidung schon zu weit gröfserer Freiheit gelangt war: die Figuren der Rückseite sinken zum Ornament herab.

Kurz ist noch der Hydria zu gedenken. Das Gefäfs bewahrte länger noch als die Amphora die alte Technik und die alte Form. Die schöne vermutlich Hischylos zuzuschreibende Vase Abb. 2110 ist noch schwarzfigurig, obwohl die Darstellung schon durchaus vom Geiste der neuen Zeit durchdrungen ist. Dann werden verschiedene Versuche gemacht, die Dekoration mit den Forderungen der Gegenwart in Einklang zu bringen. Man behält die scharfe Scheidung von Schulter und Bauch bei und schmückt beide Teile in der Mitte der Vorderseite wie bei den sog. nolanischen Amphoren mit einer Figur (so Apoll auf dem Dreifufs Abb. 108), oder man hebt durch Abrunden die bisherige Trennung auf (vgl. die Form auf Abb. 319 u. 997), läfst das Bauchbild fort und versieht nur die Schulter mit einer Darstellung. Dieser Art ist die Ruveser Hydria, der Abb. 2137 (nach Ann. Inst. 1876 D E) entlehnt ist. Da mischt sich noch viel Altertümliches ein, auch die seitliche Umrahmung der Bildfläche. Gröfser jedoch als die stilistische Bedeutung dieser Darstellung ist die sachliche. Wir werden in eine Vasenfabrik geführt. Der Verfertiger dachte grofs von seiner Thätigkeit. Athena selbst, die Beschützerin von Kunst und Gewerbe, erscheint und mit ihr zwei Niken, um die wackeren Arbeiter mit dem Kranze zu belohnen.



2137 Darstellung einer Vasenfabrik.

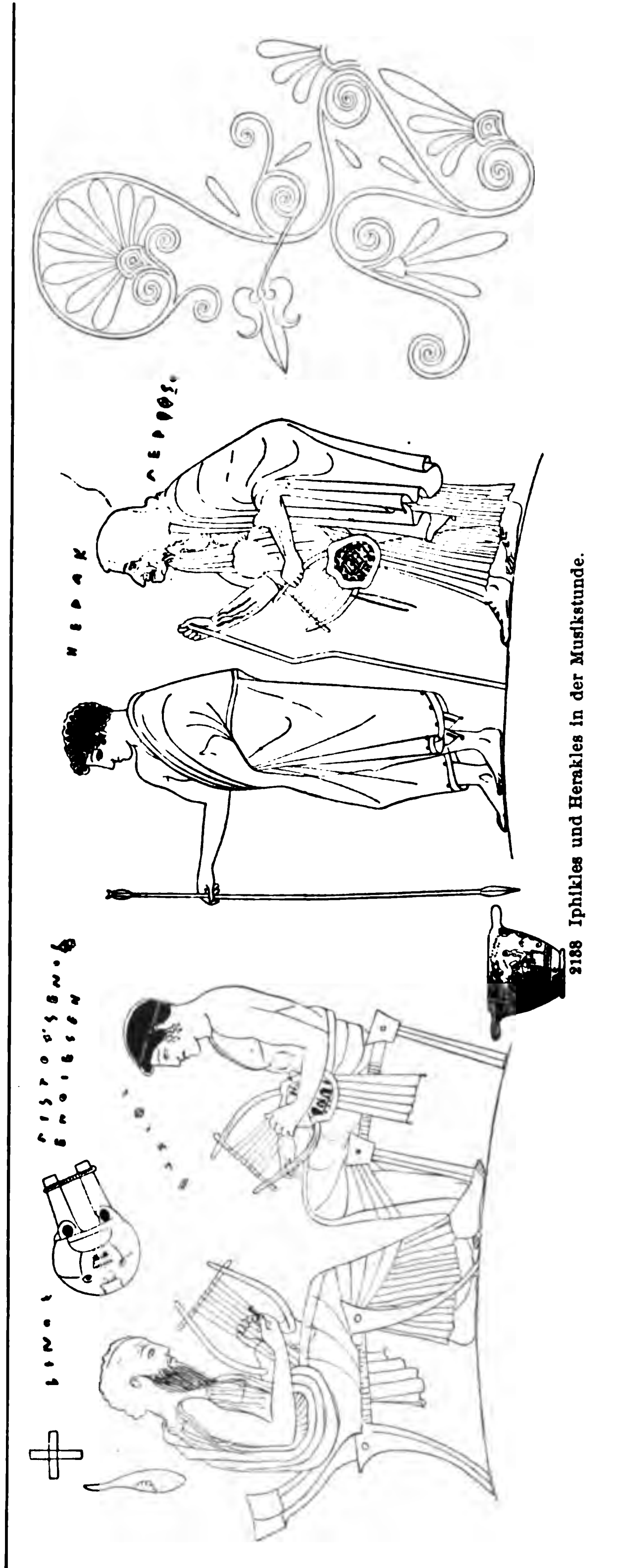
Die Gefäfse sind fertig; es sind bekannte Formen. Der Krater ähnelt dem des Euthymides (? Abb. 2134), die stattlichen Kantharoi mit ihren hochgeschwungenen Henkeln, die Kannen, die mächtigen Amphoren mit Volutenhenkeln, sie alle gehören zu den durch Beispiele genugsam vertretenen Erzeugnissen dieser Epoche. Dafs die Schale fehlt, legt die Vermutung nahe, dafs der Maler dem Kreise angehörte, der Amphora und Hydria bevorzugte und die Schale absichtlich ausschlofs. Aber auch die Hydria ist ja fortgeblieben. Die Arbeiter (auch ein Mädchen ist darunter) sind nur an den Ornamenten beschäftigt, die figürlichen Darstellungen werden wohl zuletzt gekommen und dem Meister überlassen sein. Dafs auch die Verzierungen nicht nach Schablone sondern freihändig gemalt wurden, braucht kaum noch betont zu werden.

Bald fällt die seitliche Begrenzung der Bildfläche fort, das Gemälde wird um die ganze Vase wie ein Kranz herumgelegt. Das schönste und älteste bekannte Beispiel bietet die berühmte Vivenziovase (Taf. XIV, Neapel 2422). Es leuchtet ein, wie sehr diese Malerei dem Stile der grofsen Schalenmaler entspricht, wie ähnlich aber auch die gestellte Aufgabe war. In der Folgezeit wird nur der Raum zwischen den Seitenhenkeln als Bildfläche verwendet; die Darstellung ist nicht mehr friesförmig; was sie an Länge einbüfst, sucht sie an Höhe zu ersetzen. Wie alle Gefäfse wird auch die Hydria immer schlanker.



2140 Napf. (Zu Seite 1994.)

Liebenswürdige Leistungen hat im 5. Jahrhundert der tiefe zweihenklige Napf aufzuweisen. Abb. 2138 (nach Ann. Inst. 1871 F) hat sich der Meister genannt: Πιστόξενος ἐποίησεν. Iphikles wird von Linos unterrichtet, Herakles kommt heran, um an der ihm so wenig anstehenden Musikübung teilzunehmen, seine Kithara wird ihm nachgetragen. Die feinen Züge, die das einfache Bildchen enthält, die köstliche Charakteristik der vier Figuren werden niemandem entgehen; es ist bei aller Schlichtheit der Motive und trotz der noch nicht völlig überwundenen Strenge der Zeichnung ein Kabinettstückchen. Die freie Gestaltung der Ranken und Palmetten weist schon über Duris hinaus. In dieselbe Zeit wird die



2138 Iphikles und Herakles in der Musikstunde.

Herstellung des Gefäfses Abb. 2139. 2140 (nach Mon. Inst. X, 53. Berlin 2588) zu setzen sein: der Freiermord. Hätte es noch vorher bestritten werden können, die Entdeckung der Friesreliefs von Gjölbaschi (vgl. Abb. 1258) hat es über allen Zweifel erhoben, dafs hier direkte Beeinflussung durch die Polygnotischen Wandgemälde vorliegt. Und dasselbe gilt gewifs auch von dem augenscheinlich an gleicher Stelle gewesen ist, wie vieles von dem, worin man früher die Einwirkung der Plastik, vor allem die Kunst des Pheidias zu erkennen glaubte, in Wahrheit auf malerische Vorbilder zurückgeht. Auch der schöne Bildschmuck einer Kanne Abb. 798, der in den Hauptmotiven mit einer Parthenonmetope übereinstimmt, ist nicht von ihr, sondern von einem älteren Gemälde abhängig. Der wichtigen Frage, wie und wo



2139 Der Freiermord in der Odyssee.

verfertigten Napf von Chiusi, der gleichfalls Scenen aus der Odyssee darstellt, auf der einen Seite die Fufswaschung des Odysseus (vgl. Schreiber, Bilderatl. Taf. 63, 3), auf der andern (Abb. unter Art. ›Weberei‹) Telemach vor Penelope. Dafs das grofse Vorbild Polygnots auf die zeitgenössische Vasenmalerei mächtig wirken und in dieser oder jener Hinsicht zur Nachahmung auffordern mufste, versteht sich von selbst. Es wird immer greifbarer, wie bedeutsam dieser Einflufs für Form und Inhalt der Vasenbilder diese Abhängigkeit von Werken der hohen Kunst in die Erscheinung tritt, kann hier nicht nachgegangen werden. Es mufs genügen, auf die jüngsten Erörterungen derselben zu verweisen: Winter, Die jüngeren att. Vasen. Berlin 1885; Studniczka, Dümmler, Winter, Jahrb. d. Inst. 1887 S. 167. 169 ff. 228 ff. — Schliefslich sei noch ein gleichartiger Napf genannt Gerhard, Trinksch. u. Gef. 27. Berlin 2589. Zwei prächtige Genrebildchen, durch ganz ähnliche Rankenornamente getrennt, zieren die beiden Seiten. Hier

(Abb. 1766) ein Silen, der einer Frau mit dem Sonnenschirme folgt, dort wie er ein Mädchen schaukelt, ein reizendes Stimmungsbild. Die Palästra, die Symposien, die Komosdarstellungen haben ihre Anziehungskraft verloren; man scheut sich, die derben oft grob realistischen Hetärenscenen an die Öffentlichkeit zu bringen; der Geschmack ist verfeinert; man erfreut sich nach der Kampfesarbeit des ruhigen Genusses, des friedlichen Stillebens. So führen uns denn die Vasenmaler von nun an gern in das Innere des Hauses, in die Familie.

Hauptsächlich der Frauentoilette scheint die runde Dose (*Pyxis*) gedient zu haben. Gern zieht sich rund um das Gefäfs eine Darstellung aus dem Frauenleben. Führt uns das friesförmige Bildchen Abb. 753 die Heimführung der Braut vor Augen (die Gefäfsform bei Schreiber, Bilderatl. Taf. 81, 10), so gewährt uns die etwas ältere Pyxis des Megakles Abb. 2141. 2142 (nach Fröhner, Catalogue Barre pl. VII) einen Blick in das Frauengemach. Noch umhüllt der bauschige ionische Chiton formlos die Gestalt, aber es ist auch nicht mehr die gekünstelte Fältelung der vorangehenden Zeit. (Den Fortschritt veranschaulichen Abb. 229. 1776. 857. 1608. 1712). Die Behandlung von Auge und Haar ist noch von altertümlicher Strenge. Aber kommt die Zartheit und Feinheit der Zeichnung, die dem Original nachgerühmt wird, auch auf der Abbildung nicht ganz zur Geltung, so erkennt man doch, dafs eine feine Empfindung mit liebevoller Sorgfalt den Pinsel geführt hat. Einzelnes ist mit feinen roten Linien gemalt, der Frauenschmuck war vergoldet. Goldschmuck ist in der strengeren Periode des rotfigurigen Stils noch selten, Euphronios und Brygos scheinen auf ihren spätesten Werken davon Gebrauch gemacht zu haben, bei den für Frauen bestimmten Gefäfsen wird er wohl am frühesten Mode geworden sein.



2142 Deckel zu Abb. 2141.



2143 Dose, für Salben?

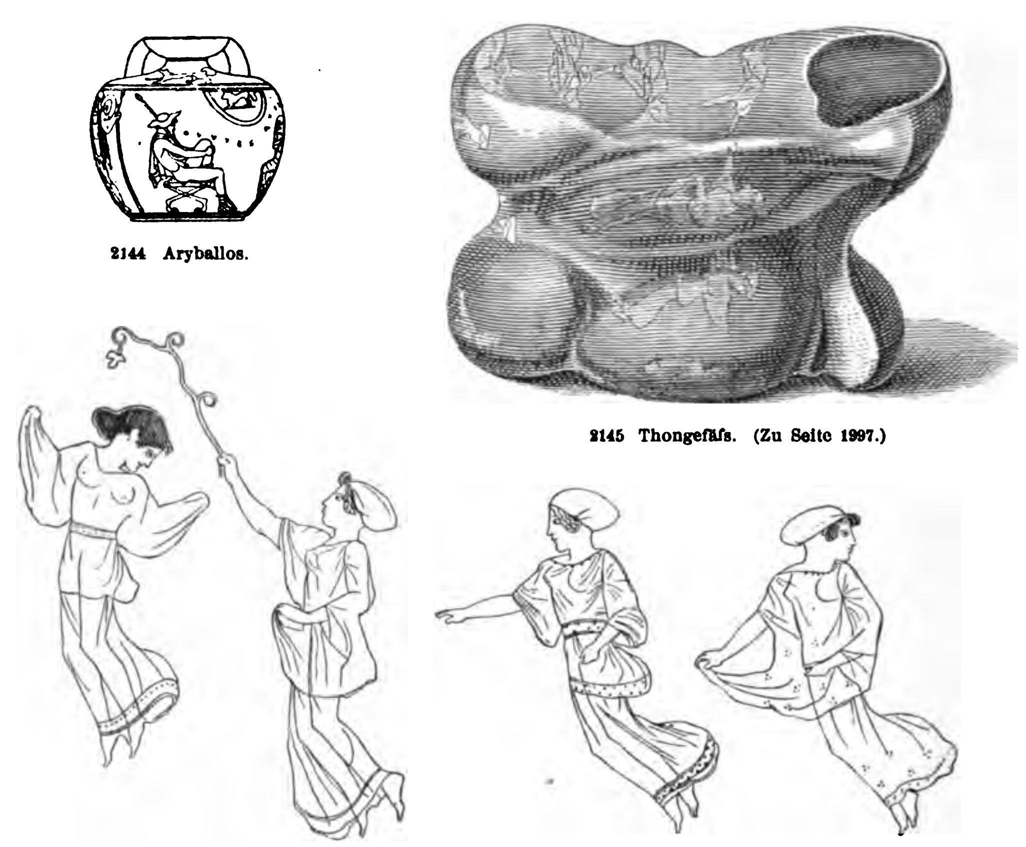


2141 Frauenleben; Dose des Megakles.

Ähnlichen Charakters ist eine zweite Pyxis (Abb. 2143 nach Arch. Ztg. 1882 Taf. 7. Berlin 2261). Doch ist der Deckel mit seinem hohen Knopfe hier nicht wie bei der des Megakles mit einem Bildchen geschmückt, sondern

in der gewöhnlichen Weise des rotfigurigen Stils mit ausgesparten Palmetten und einem Mäanderstreif. Der Vasenkörper selbst aber ist mit feiner weifser Thonschicht bedeckt und darauf die Figuren mit verdünntem gelbem Umrifs, die Chitone und die kleineren Gegenstände mit gelbbraunen Firnislinien gezeichnet; nur die Haare sind schwarzbraun gefirnist, die Mäntel mit mattbraunroter Farbe ausgefüllt. Man sieht, wie sehr sich dies Verfahren von dem der schwarzfigurigen Technik entfernt. Auch in der letzten Zeit jenes Stils fanden wir bereits Lekythen und andre kleinere Gefäfse mit weifsem Überzug versehen, aber die Figuren waren wie gewöhnlich vollständig mit schwarzer Firnisfarbe bemalt. Hier aber sind die Figuren wirklich gezeichnet, und der Firnis in verschiedener Verdünnung gebraucht, ebenso wie er sonst im rotfigurigen Stil für die Innenzeichnung Verwendung findet. Am häufigsten sind die Lekythen dieser Periode in solcher Weise verziert (vgl. Furtwängler, Arch. Ztg. 1880 S. 135 ff.). Das umlaufende Bildchen selbst führt wieder in das Frauengemach. Die Dienerinnen, welche ihre sitzende Herrin umgeben, führen geschäftig deren Befehle aus. Das Mädchen auf der Abbildung rechts scheint mit einem dem Arbeitskorbe entnommenen Bande (?) zur Herrin laufen zu wollen; sie wird von einer anderen zurückgehalten, die ihr einen Knäuel zeigt. Vielleicht soll sie den auch noch mitnehmen. An der Wand hängen zwei Sandalen, wie wir sie ja auch auf der Pyxis des Megakles fanden.

Ein etwa gleichzeitiges Gefäfschen bringt Abb. 2144 (nach Arch. Ztg. 1881 Taf. 8. Berlin 2326). Es ist ein Aryballos, ein Abkömmling der alten in Korinth so üblichen Vasengattung (Abb. 2097), das feine Profil trägt jedoch den Stempel der jüngeren Zeit. Der Schulterschmuck erinnert mit seinen beiden Spitzhunden sehr an den Deckel der Megaklespyxis; das umlaufende Hauptbild führt dagegen wieder in den Bereich der Heldensage. Die Gesandtschaft an Achill ist dargestellt Odysseus gegenüber sitzt der trauernde Achill, hinter ihm Aias, es folgen dann noch der alte Phoinix und Diomedes, welcher in Vorderansicht, den Hut im Nacken, die rechte Hand in die Seite stemmt und sich mit der linken auf zwei Lanzen stützt. Ein beliebtes Motiv dieser Zeit, das sich z. B. auch auf Abb. 2332 (Art. ›Weberei‹), 753 und 2149 wiederholt. Aber auch die übrigen



2144 Aryballos.

2145 Thongefäfs. (Zu Seite 1997.)

2146 Schwebende Frauen. (Zu Seite 1997.)

Männer sind nach ihrer Haltung und Stellung echte Kinder dieser Periode. Zumal Odysseus, der mit beiden Händen sein linkes Knie umfaſst. Das Bild geht sicher auf ein berühmtes Gemälde zurück, als dessen Urheber wir Polygnot selbst oder einen seiner Genossen anzusehen haben. Noch jetzt kennen wir verschiedene Vasenbilder, die augenscheinlich von demselben Vorbilde abhängig sind (vgl. Abb. 781). Die Haltung des Odysseus ist polygnotisch; Pheidias hat sie dann für den Ares im Parthenonfries verwendet. Einer Meisterhand wird die lebendige und feine Zeichnung des Aryballos verdankt. Bewundernswert ist es, wie es der Maler, trotz der noch fehlerhaften Bildung der Augen, verstanden hat, den einzelnen Figuren durch verschiedene Stellung des Augensterns besonderen Ausdruck zu verleihen.

An Zierlichkeit und Feinheit steht diesem Aryballos das wunderliche Thongefäſs aus Aegina Abb. 2145. 2146 (nach Stackelberg, Gräb. d. Hell. Taf. 23) nahe. Es hat die Form eines Knöchels; wozu es gedient hat, weiſs ich nicht. Jedenfalls war es für Frauen bestimmt; dahin weisen die anmutigen schwebenden und tanzenden Frauengestalten, die auf den Auſsenseiten des Gefäſses verteilt sind. (Ein anderer Teil abgeb. bei Schreiber, Bilderatl. Taf. 20, 6.) Nichts entspricht diesen einfachen und doch so anziehenden Figürchen mit ihren Hauben, ihrer buntgesäumten Gewandung, dem Rankenzweig so sehr wie die Aphrodite auf der Glaukonschale Taf. XX. Für die Art der Kleidung und den Zweig vgl. auch die Peitho auf Abb. 798; es ist der gleiche Geist, der in diesen drei gewiſs gleichzeitigen Bildern waltet. Auch hier wird polygnotischer Einfluſs zu erkennen sein.

Zum Schlusse sei noch auf Abb. 2047 (auf Taf. LXXXVIII nach Lau Taf. 44, 1. München 862) verwiesen. Es ist ein einhenkliger Becher in Form eines Silenkopfes. Daſs er aus der besprochenen Zeit stammt, beweist ebensosehr die schwarzgefirniste Gefäſsmündung mit ihren roten Figuren und den Palmetten wie der Kopftypus, der Spitzbart mit den feinen gewellten roten Linien, die Pferdeohren, der Kranz im Haar. Figurgefäſse sind seit ältester Zeit bekannt; Jahrhunderte lang bleibt es fremde, von Osten her eingeführte Ware. In Attika scheint man erst in der letzten Zeit des schwarzfigurigen Stils und nur in beschränkten Grenzen mit der Herstellung solcher Vasen begonnen zu haben. Von den groſsen Augen und vielleicht gar einer Nase dazwischen, welche damals so gern die Auſsenseiten der Schale verunzierten, war es nur ein kleiner Schritt zur Bildung eines Trinkgefäſses, dessen beide Hälften aus einem wirklichen, plastisch ausgeführten Gesichte bestanden. Nicht viel später kommen dann die Kopfgefäſse auf, die als Trinkbecher die Schale allmählich verdrängt zu haben scheinen. Meist haben sie die vorliegende Gestalt: ein unter dem Halse abgeschnittener thongrundiger Kopf mit schwarzem Haar, auf dem als Bekrönung der rotfigurige Becherrand ruht. Auſser Menschenköpfen hat man auch Tierköpfe nachgebildet, nur muſste hier natürlich noch ein besonderer Fuſs daruntergesetzt werden. Ein treffliches Beispiel dieser Art ist der Widderkopf Berlin 4046, abgeb. Samml. Sabouroff Taf. 70, 1 Aber auch Kännchen und Salbgefäſse gleicher Bildung kommen mehr und mehr in Aufnahme; statt



2147 Aphroditebüste als Gefäſs.

der Köpfe wird ein ganzer Tierkörper gewählt und dieser bildet dann den Bauch der Vase. Zumal im 4. Jahrhundert sind solche Salbgefäſse beliebt geworden. Aber da wird nur noch die Vorderseite berücksichtigt. Die Rückseite ist oft schwarz gefirnist, zuweilen noch mit ausgesparten Palmetten verziert, in der Regel aber thongrundig gelassen. Es sind Büsten, Figuren oder Gruppen, alle ganz in der Terrakottatechnik in zwei Teilen geformt und zusammengesetzt; nur durch den schwarzgefirnisten Hals, Henkel und Mündung werden sie als Gefäſse kenntlich. Als Beispiel dieser jüngeren Art mag Abb. 2147 (nach Ath. Mittl. 1882 Taf. 13) dienen, eine in reichem Farbenschmuck prangende Aphroditebüste. Sie ähnelt den Arch. Ztg 1875 Taf. 6. 7 abgebildeten

Exemplaren, besonders dem letzteren. Unten sind Meereswellen angedeutet. Die beiden Schalen einer Muschel öffnen sich und zwischen ihnen taucht die schaumgeborne Göttin empor, vom Mantel umwallt, der jedoch die Brust freiläfst, an Hals und Haar reich geschmückt. — Auch die Entstehung der Rhyta scheint noch in die ältere Zeit des rotfigurigen Stils zu fallen. Wir kennen deren besonders viele aus der letzten Periode der Vasenmalerei in Unteritalien. Da ist das Maul des Tierkopfes (man nimmt gern längliche Köpfe wie vom Pferd, Maulesel, Reh, Hund, Greif) mit einer kleinen Öffnung versehen und durch diese liefs man den Weinstrahl in ein Gefäfs oder gar sich selbst in den Mund fliefsen (vgl. Abb. 391. 392).



2148 Kodros, der letzte König von Athen. (Zu Seite 1999.)

Wir haben bei unserer Betrachtung schon wiederholt über die erste strengere Periode des rotfigurigen Stils weit hinausgegriffen. Es war eine Zeit allseitiger glänzendster, schnellster Entwickelung. Durch die Wirksamkeit der grofsen Künstler, eines Polygnot und Pheidias, waren alle hemmenden Fesseln abgestreift. Die Körperbildung bot den jüngeren Vasenmalern keine Schwierigkeit mehr, das Auge erhält nun auch in der Profilstellung seine richtige Form, Haar und Bart bekommen ein lebendigeres, natürlicheres Aussehen. Mit immer mehr Glück bringt man es fertig, die Figuren in Vorderansicht und in der halben Seitenstellung (dreiviertel Profil) zu zeichnen. Die Kleidung schmiegt sich nun naturgemäfs den Körperformen an, der lästige ionische Chiton verschwindet, die Männer erscheinen wie am Parthenonfries nur mit Chlamys oder Mantel, bei den Frauen kommt der dorische Chiton in Gebrauch. Durch die hohe Kunst war eine Fülle neuer Motive, eine freiere Haltung und Stellung Gemeingut geworden; sofort bemächtigte sich die Vasenmalerei dieses wertvollen Erwerbs, und viele dieser neuen Motive werden jetzt mit besonderer Vorliebe und in den verschiedensten Darstellungen benutzt Dafs zugleich auch die Ornamente immer freier, die Rankenbildungen immer zierlicher werden, ist selbstverständlich. Aber auch der Inhalt der Darstellungen bleibt nicht

unberührt. Der Thatsache ward schon gedacht, dafs alles Derbe, Rohe, Gewaltsame jetzt geflissentlich vermieden wird, dafs die Maler die Scenen gern ins Innere des Hauses verlegen



2150

2149 Medea in der attischen Königsfamilie.

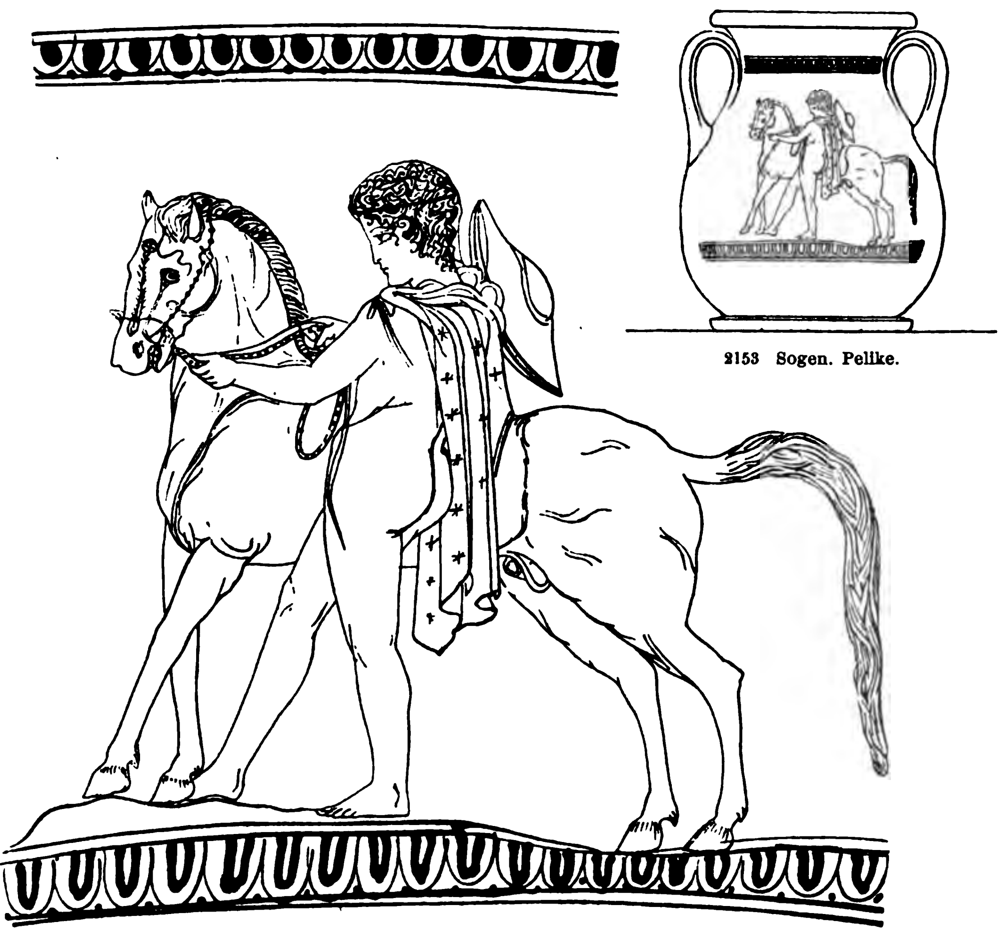
und dem Familienleben entnehmen. Das trauliche Beisammensein, wie wir es von den attischen Grabreliefs kennen, wird jetzt auch auf den Vasenbildern ein beliebtes Thema. Wie oft wird der Abschied eines zum Kampf ausziehenden oder auf eine Reise sich begebenden Jünglings dargestellt (vgl. Abb. 8. 743), wie gern in der schönen Form, dafs ein Mädchen dem Scheidenden den Abschiedstrunk kredenzt (z. B. Abb. 421 auf Taf. V. Besonders schön Kunsthist. Bilderbog. 30, 6). Auch sonst ist das Einschenken jetzt an der Tagesordnung. So füllt Ariadne Abb. 1443 den gewaltigen Kantharos, aus dem der kleine Komos trinkt. In diesen Kreis pafst die herrliche Kodrosschale in Bologna, welche wenigstens teilweise durch unsre Abb. 2148 bis 2150 (nach Braun) wiedergegeben wird. Echt attisch sind ihre, durch einen einheitlichen Gedanken schön zusammengeschlossenen Bilder (vgl. S. 1794). Was Wunder auch, wenn im perikleischen Zeitalter der Vasenmaler seinem gesteigerten Vaterlandsgefühl Ausdruck gab! So sind unzählige Male die Thaten des Theseus, Aithra und Aigeus, Boreas und Oreithyia, Eos und Kephalos (vgl. Abb. 524 u. 711) dargestellt. Erichthonios' Geburt, Triptolemos' Auszug, Athena und Marsyas (Abb. 1209) gehören hierher und das köstliche Bild von der Wiederkunft der Persephone (Abb. 463).



2151 Theseus im Amazonenkampfe.

Während die prächtige Schale mit dem Innenbilde des Raubes der Kassandra (Abb. 800), welches eine »so lebendige Anschauung vom Wesen des polygnotischen Ethos« (W. Klein) gewährt, vermutlich etwas älter als die Kodrosschale ist, mufs die des Aristophanes und Erginos (Abb. 637. Berlin 2531) tiefer hinabgerückt werden. Da ist keine Spur mehr irgendwelcher Befangenheit, wie sie etwa dem Wiener Ledakrater (Abb. 706) noch anhaftet. Der Künstler verfügt frei über alle Darstellungsmittel. Er bedarf keinerlei Vorzeichnung mehr. Wie schmiegt sich das Gewand dem Körper an, wie frei ist das lockige Haar behandelt, wie lebendig und kühn sind die Bewegungen! Nur die Hände sind auffällig verzeichnet. Auch auf den Aufsenseiten sind die Bodenlinien fein graviert. — Wohl in die Zeit dieser Meister wird auch der mit Recht berühmte Aryballos aus Cumae mit der Darstellung des Theseus im Amazonenkampfe (Abb. 2151 nach Fiorelli, Notizia de' vasi cum. del Conte di Siracusa tav. 8. Neapel R. C. 239) zu setzen sein. Die Form ähnelt der auf Abb. 1809, nur ist sie weniger schlank. Von der wundervollen Feinheit der Zeichnung kann freilich die Abbildung keine genügende Vorstellung geben. Es unterliegt keinem Zweifel, dafs ein gröfseres Gemälde des polygnotischen Kreises zum Vorbild gedient hat. Die Teilung in zwei Reihen fanden wir schon auf dem Niobidenkrater Abb. 2135; hier wird die Komposition weit kunstvoller; durch die Stellung der Klymene gerade in der Mitte werden beide Reihen schön verbunden. Auf den Reichtum und die Schön heit der Motive braucht kaum hingewiesen zu werden. Interessant ist es zu sehen wie der Maler bemüht war, um die Profillinie des Gesichtes zeichnen zu können, durch die erhobenen Arme oder Schilde einen hellen Hintergrund an der Stelle zu schaffen. Auch darauf sei aufmerksam gemacht, dafs der Meister absichtlich die Schranken der Bildfläche übersieht und die Figuren in das Ornament hinein treten und knieen läfst (so auch schon Abb. 800 und 637). Auch das Streben, durch verschiedenartige Kleidung der Amazonen, durch den Wechsel der Kopfbedeckungen, durch Musterung der Gewänder gröfsere Mannigfaltigkeit zu erzielen, verdient besondere Hervorhebung. Der Mäander hat genau die gleiche Form wie auf Abb. 637.

Als ein sicherer Anklang an ein Werk der hohen Kunst wird auch das Hauptbild einer kleinen schlauchförmigen Amphora (sog. Pelike) aufzufassen sein Abb. 2152. 2153 (nach Arch. Ztg. 1878 Taf. 22. Berlin 2357). Auch diese Gefäſsform verdankt wenn auch nicht ihren Ursprung, so doch ihre Ausbildung und ihre Beliebtheit dem 5. Jahrhundert. Ihr Bildschmuck mit einer oder zwei Figuren auf jeder Seite entspricht dem der sog. nolanischen Amphoren, doch sind diese Vasen meist kleiner. Das einfache Bildchen ist nicht ohne Interesse, weil es im Motiv so auffällig zu einer Gruppe des Parthenonfrieses stimmt, daſs die Vermutung schwer abzuweisen ist, das Motiv möchte daher entlehnt sein. Der Jüngling schiebt mit seinem rechten Fuſs den einen Vorderfuſs des Pferdes vor, um es zum Breitstehen zu bringen. Die Zeichnung weicht in Einzelheiten von der gewöhnlichen Art ab und hat ein stark individuelles Gepräge: trotzdem und trotz des Fundorts Nola scheint mir nach Motiv und Technik ein Zweifel an dem attischen Ursprung des Gefäſses nicht gerechtfertigt.



2153 Sogen. Pelike.

2152 Junger Ritter in Athen.

Es ist ein Genrebildchen und deren gibt es aus der letzten Hälfte des 5. Jahrhunderts und der Folgezeit eine auſserordentlich groſse Zahl. Nur einige seien namhaft gemacht. Da haben wir vor allem Kinderspiele: zwei Mädchen auf dem Schaukelbrett (Abb. 1633) oder beim Morraspiel (Abb. 997), drei Knaben beim Ephedrismos (Abb. 836 S. 781; vgl. die gleichartigen Vasen bei Schreiber, Bilderatl. 78, 1 u. 80, 1), die Zurüstung zum Hahnenkampf (Abb. 695), das Schlauchschlagen (Abb. 226). Da wird ein Knabe aufs Pferd gehoben (Abb. 1580), da spielt er mit seinem Reifen (Abb. 833) oder seinem Wägelchen (Abb. 766 u. 831).

Doch auch der ernsteren Augenblicke des Lebens wird nicht vergessen, der Hochzeitsfeier und des Todes. Nicht als Schreckbild stellt diese Zeit sich den Tod vor Augen, nicht die Unterwelt schildert sie und die furchtbaren Strafen im Tartaros; nein, als ernste traurige Notwendigkeit erscheint ihr das Sterben, dem sich alle in gleicher Weise zu fügen haben; göttliche Gestalten sind es, die den Toten

zur Ruhe betten; Götterhand nimmt den Geschiedenen in Empfang, um ihn zu neuem Leben zu geleiten. Es ist nur eine Trennung von der »schönen freundlichen Gewohnheit des Daseins und Wirkens«, die wohl schmerzlich berührt, aber zu nutzlosen lauten Klagen keinen Anlafs gibt. Selbst die Trauer wird zu milder Wehmut herabgestimmt. Und so sind die dem Grabkult dienenden Gefäfse nicht mehr so lebenswahre Zeugnisse der wirklichen Vorgänge bei der Bestattung wie im schwarzfigurigen Stil, dafür aber bekunden sie um so beredter, dafs eine feine Empfindung, ein edler Geschmack nun ein Gemeingut des ganzen Volkes war.

Schon oben ward die Grabamphora Abb. 2116 erwähnt. Wir sahen dort, wie vornehm und schön sich ihre Gestalt von der der älteren Schwestern abhob. Dasselbe ist bei der figürlichen Verzierung der Fall. Sie ist nur ein Beispiel einer gröfseren Klasse und keineswegs das beste. Auf anderen Exemplaren wird der Vorgang noch innerlicher gefafst, noch zarter, empfindungsvoller ausgeführt. Über die Deutung kann kein Zweifel sein. Schüchtern tritt die Braut dem Bräutigam entgegen, der nicht ohne Selbstbewufstsein ihr die Hand hinstreckt, um die ihrige zu erfassen. Eine Frau steht hinter der Braut bemüht, wie es scheint, ihr den Schleier festzustecken. Eine andre rechts vom Jüngling trägt die Fackeln, die der Neuvermählten in ihre neue Heimat leuchten sollen. Die Hochzeitsfeier ist in dieser sinnigen Weise dargestellt. Es ist eine wahrscheinliche Vermutung Milchhöfers, dafs mit diesen Vasen die λουτροφόροι gemeint sind, die den Unvermählten aufs Grab gestellt wurden.


2154 Lekythos.

Um die Leiche standen bei der Bestattung die Lekythen, die dann mit ins Grab gelegt wurden (vgl. den Thonsarg Abb. 320), diese zierlichen, anscheinend nur in Attika beim Grabkult benutzten und daher auch fast ausschliefslich dort gefundenen Gefäfse mit ihrer Decke von weifsem Pfeifenthon. Von ihrer älteren Verzierung zur Zeit des schwarzfigurigen und strengrotfigurigen Stils ist schon geredet; bereits bei der letzteren Gruppe waren wie bei den herrlichen polychromen Schalen aufser der Verdünnung der Firnisfarbe für die Gewänder einzelne bunte Farbentöne gewählt. Das ist bei der jüngeren zahlreicheren Klasse (ausführlich behandelt von E. Pottier, Étude sur les lécythes blancs attiques. Paris 1883) in gesteigertem Mafse der Fall. Auch erhalten die Umrifslinien anstatt der schwärzlichen nun eine mattschwarze oder bräunliche oder rötliche Färbung; die Schulter wird jetzt gewöhnlich auch mit weifs überdeckt, so dafs nur der unterste und der oberste Teil der Vase schwarz gefirnist bleiben. Die Darstellungen nehmen mit wenig Ausnahmen alle Bezug auf das Grab. Da wird der Verstorbene auf der Bahre von den Angehörigen betrauert, von Schlaf und Tod am Grabe niedergelassen (Abb. 1810. Für die Farben vgl. S. 1728 f., für die Darstellung Berlin 2456), da kommt Charon im Nachen, um den nicht selten von Hermes geleiteten Toten in Empfang zu nehmen (Abb. 414. München 209; andre schöne Charonbilder Arch. Ztg. 1885 Taf. 2. 3. Ant. Denkm. I [1887] Taf. 23 u. dazu Jahrb. d. Inst. 1887 S. 240 ff.); oder es wird die Grabstele mit Tänien, Kränzen und Gefäfsen geschmückt (Abb. 662); oder der Abgeschiedene sitzt selbst wie im Leben an seinem Grabe und gibt vielleicht einem teilnehmenden Wanderer Auskunft über sein Geschick (vgl. Abb. 940. Berlin 2451 oder Kunsthist. Bilderbog. 30, 2). Die Zartheit der Empfindung, die wenigstens im erst- und letztgenannten Bilde jedem fühlbar wird, ist allen Lekythen eigen. Die meisten sind flüchtig und eilfertig gezeichnet und ebenso flüchtig sind einzelne Teile bemalt, aber überall erkennt man, sei es auch nur in einzelnen Linien, eine so sichere Pinselführung, ein so feines Formgefühl, ein so richtiges Verständnis, dafs man der Hand dieser Handwerker auch vollendete Leistungen zutraut und mit immer neuer Freude zu diesen echtattischen Schöpfungen zurückkehrt. Im Verlaufe des 4. Jahrhunderts werden die Lekythen wie fast alle Gefäfse immer schlanker, die Farbengebung bunter, die Zeichnung leichtfertiger und fühlloser. Wie lange diese Gefäfse in Gebrauch geblieben sind, hat meines Wissens noch nicht sicher festgestellt werden können; wahrscheinlich wird die Fabrikation gleichzeitig mit der der übrigen gemalten Vasen ihr Ende gefunden haben.

Als bezeichnende Beispiele für den verfeinerten Geschmack des 4. Jahrhunderts und für den Geist jener Zeit mögen noch ein paar Lekythen genannt werden. Sie sind aus dem kugelrunden Aryballos hervorgegangen und zählen zu der damals beliebtesten Art von Ziergefäfsen. Abb. 2154 (nach Samml. Sabouroff Taf. 62. Berlin 2707) ist einer Eichel nachgebildet. Das kleine Näpfchen, in dem die Frucht ruht, ist thongrundig gelassen und mit kleinen aufgesetzten Thonhöckern versehen. Dargestellt sind badende Mädchen. Die auf der Abbildung sichtbare scheint im Begriff den Mantel wieder umzulegen; vor ihr steht Eros mit einer Perlenschnur und streckt die Rechte gegen sie aus. Eros oder richtiger die Eroten fehlen jetzt selten, überall drängen sie sich ein. Es sind eben alles Bilder heiteren, durch ihr Walten verschönten Lebensgenusses. In reizvoller Weise wird des Eros Wirksamkeit auf der Lekythos

Abb. 2155. 2156 (nach Arch. Ztg. 1879 Taf. 10. Berlin 2705) zur Geltung gebracht. Es ist dies in der That eine Perle der griechischen Vasenmalerei von seltener Anmut und Schönheit. Abb. 2156 bietet aufser der Form auch die Rückseite mit dem zierlichen Palmettenschmuck unter dem Henkel. Er ist hier besonders reich, aber dieser Typus ist für das 4. Jahrhundert geradezu charakteristisch. Das Bildchen selbst ist leider nicht unbeschädigt, aber alles Wesentliche ist doch deutlich. Eros küfst das sitzende Mädchen, dessen Unterkörper durch das feine Gewand kaum verhüllt wird. Sie sucht seiner linken Hand, die ihre Brust berührt, zu wehren, doch scheint ihr Widerstand nicht ernstlich gemeint zu sein. Die beiden reizenden Mädchengestalten rechts und links sind für die Handlung gänzlich bedeutungslos. Es ist ein »Stimmungsbild, das die Süfsigkeit und Gewalt der Liebe ohne ein bestimmtes im Bilde dargestelltes Objekt verherrlicht. Die zögernde und doch wonnige Hingabe eines Mädchens an eine erste Liebesleidenschaft kann kaum poetischer und anmutiger zugleich geschildert werden« (G. Körte). Aber das Bildchen spricht für sich selbst; nur auf einige Äufserlichkeiten sei noch hingewiesen. Farbenzusätze fehlen, dafür aber ist manches vergoldet. Vergoldung trugen ja schon einzelne streng rotfigurige Vasen, auf den Gefäfsen des 4. Jahrhunderts ist sie sehr häufig, es entspricht das auch dem allgemeinen Wohlstand und der Prachtliebe jener Zeit. Auch Abb. 1632 (München 234) ist gleicher Art, nur weniger fein. Da sind alle die kleinen aufgehöhten Thonkügelchen vergoldet, zugleich aber ist auch von Farben Gebrauch gemacht. Das 5. Jahrhundert vermied, abgesehen von den weifsgrundigen Gefäfsen, alle Farbe fast vollständig; hier tritt sie dafür in einer früher unbekannten Ausdehnung hervor. Reichen Goldschmuck trägt auch der Arybàllos Abb. 1809 (vgl. S. 1728). Da stofsen wir auf die gleichen weichen durchsichtigen Gewänder, den gleichen reichen wechselnden Haarputz, die gleiche Eleganz der Formen und Stellungen. An die Stelle des einen Eros treten mehrere, ihre Formen sind kindlicher. Auf dem Cumaner Aryballos (Abb. 2151) sahen wir, wie auf dem Niobidenkrater, die Figuren in zwei Reihen übereinander verteilt: hier ist die Komposition reicher, aber auch lockerer; die Bodenlinien sind ganz aufgegeben, und man begreift nicht recht, wie und worauf die Figuren eigentlich sitzen und stehen. So auch schon auf der älteren Vase Abb. 965, wo auch das Reh sich wieder findet, das jetzt gern (auch auf dem Berliner Aryballos Abb. 2154) zur Füllung eines leeren Raumes benutzt wird.



2156

2155 Eros ein Mädchen küssend.

Abb. 2155 bezeugt das Bestreben dieser Zeit, der Kleidung gröfsere Mannigfaltigkeit zu verleihen und durch bunte Musterung zu beleben. Diese Absicht tritt uns nun überall vor Augen. Man vgl. den reichgestickten Chiton des Thamyris (Abb. 1809) mit dem des Pelops (Abb. 1395) oder Alexandros (Abb. 314) oder den Gewändern auf der Talosvase (Abb. 1804. 1805). Das letztgenannte Prachtgefäfs erregt zugleich Interesse durch das kecke Hintereinanderschieben der Figuren der Hauptgruppe und durch den vereinzelten Versuch der Schattierung am Körper des Talos. Wie äufserlich und jeder Empfindung bar ist aber schon die Faltengebung der Frauenkleidung. In vieler Hinsicht höher steht die vorzügliche Neapler

Vase mit der Darstellung des um seinen göttlichen Schutzherrn Dionysos versammelten Satyrchors (Abb. 422 Taf. V. Rückseite bei Schreiber, Bilderatl. 3, 1). Sie beweist, wie Robert, Bild u. Lied S. 42 f. betont hat, den Aufschwung der Schauspielerkunst im 4. Jahrhundert, der nun auch für die Kunst Veranlassung wird, die Schauspieler im Kostüm darzustellen, der auch die Vorliebe dieser Zeit für bunte Theatergewänder, für eine Anzahl entschieden theatralischer Typen und Motive erklärt. Aber die Motive vernutzen sich schnell bei der häufigen Wiederholung (vgl. den hochaufgestellten Fufs und wie einer mit gebogenem Unterarm sich auf die Schulter eines andern lehnt, hier und Abb. 965. 1356), die Zusammenstellung der Figuren wird immer mechanischer und gedankenloser.

Eine besondere Gruppe bilden die zahlreichen in Südrufsland gefundenen Gefäfse aus dieser Zeit. Viele und die berühmtesten sind gewifs attisch, so Abb. 1356 und die Rückseite Abb. 110. 307. 521. 537. 1959. Es mag sein, dafs manche Eigentümlichkeiten dieser Vasenklasse auf Rechnung des Geschmacks der Abnehmer kommen. Sicherlich aber sind in den griechischen Kolonien am schwarzen Meer auch selbst Vasenmaler thätig gewesen, die nach diesen attischen Mustern arbeiteten. Es mögen manche Athener wie Xenophantos dorthin übergesiedelt sein. Nicht umsonst fügt er stolz ein Ἀθηναῖος seinem Namen bei. Der von ihm gefertigte Aryballos (Compte-Rendu 1866 pl. 4) ist in derselben Weise verziert wie die Hydria gleicher Herkunft Abb. 1542, nicht nur mit reicher Bemalung, sondern auch mit Reliefbildung der Mittelgruppe (vgl. S. 1394). Die in der rotfigurigen Technik gemalten äufseren Figuren weichen in keiner Hinsicht von denen der genannten Vasen ab. Es ist ein bedenklicher Versuch, Relief und Malerei zu einem Bilde zu vereinigen, ein Beweis, dafs die Vasenmalerei ihren Kreislauf vollendet hatte und über die ihr gesteckten Grenzen hinausgreifen mufste, um noch Liebhaber und Käufer zu finden Und so hätte die uralte Industrie, die eines so glänzenden Entwickelungsganges sich rühmen konnte, schon im Beginn der Alexandrinischen Epoche ein ruhmloses Ende gefunden, wenn nicht mittlerweile in den griechischen Kolonien Italiens die Fabrikation aufgenommen und mit Glück und Eifer fortgesetzt wäre und dort eine wenn auch bescheidene Nachblüte erlebt hätte.

In Italien müssen wir zunächst noch einmal auf die Anfänge zurückblicken. Der Entwickelungsgang war dort nicht so selbständig und naturgemäfs wie in Griechenland; von vornherein scheint hier ausländischer Einflufs mafsgebend und für alle Zeit geblieben zu sein Selbst bei den alten Gefäfsen mit geometrischen Verzierungen kann man zweifelhaft sein, ob nicht fremde Vorbilder die Anregung gaben. Auch war diese Art des Vasenschmucks in Italien nicht wie in Griechenland eine verhältnismäfsig schnell überwundene Entwickelungsstufe, sondern sie blieb augenscheinlich hier neben der jüngeren Kunstweise bis in späte Zeit in Gebrauch. Schon anfangs glaubt man bestimmte örtliche Unterschiede zu bemerken, im Verlaufe treten solche mehr und mehr zu Tage. Indes mit Untersuchungen über diese Fragen ist kaum der Anfang gemacht. Wir wissen auch noch nicht, wie weit in den griechischen Kolonien in älterer Zeit Gefäfsmaler thätig waren. Unmöglich ist es nicht, dafs die »chalkidische« Vasengruppe in Italien ihre Heimat hat, und von den caeretaner Hydrien ist das sogar wahrscheinlich. Gewifs werden sich aus unserm Denkmälervorrat noch manche ältere Vasen süditalischen griechischen Fabriken zuweisen lassen. Dann kam die Zeit, wo Athen mit den glänzenden Erzeugnissen seiner Vasenindustrie den Markt beherrschte. Wohl möglich, dafs man in den Kolonien von Anfang an versucht hat, die gefährlichen Mitbewerber durch eigene Produktion, durch möglichst treue Nachahmungen aus dem Felde zu schlagen, gelungen aber ist es jedenfalls nicht. Erst zu Alexanders und seiner Nachfolger Zeit scheint die Töpferkunst hier neuen Mut und neue Kraft gewonnen zu haben; in Campanien (Cumae?), Lucanien (Paestum?) und Apulien (Tarent?) begann eine gesonderte selbständige Entwickelung, die sich bis zum völligen Ausleben der Vasenmalerei verfolgen läfst.

Eigenartiger war der Verlauf in Etrurien. Neben den Vasen mit geometrischer Verzierung (vgl. aus Corneto Mon. Inst. X, 10 cd) treffen wir hier in der älteren Zeit die eigentümliche Klasse schwarzthoniger Gefäfse, die sog. vasi di bucchero. Vasen dieser Art sind nicht allein auf Etrurien beschränkt, auch in den Ländern des Ostens, in Cypern, auf Rhodos, im eigentlichen Griechenland, an der Küste des schwarzen Meers sind Beispiele gefunden. Die Thatsache steht fest; ob und welche Schlüsse daraus gezogen werden dürfen, ist noch zweifelhaft. In Etrurien gewahren wir eine langsame folgerichtige Entwickelung. Die ältesten Gefäfse haben bei rohen Formen eher eine bräunliche Färbung, sie sind dickwandig und grofsenteils noch mit der Hand gearbeitet, die einfachen Verzierungen sind eingeritzt Allmählich tritt ein Wandel ein und zwar unverkennbar infolge äufserer Einflüsse. Die Farbe nähert sich mehr und mehr dem Schwarz, die Töpferscheibe kommt in Gebrauch, die Formen lehnen sich sichtlich an Metallvorbilder an; von solchen werden auch die plastischen Zusätze entlehnt, Menschen- und Tiermasken, Kopf und Hals von Greifen und Pferden, Palmetten u. dergl. m. Und nun tritt auch an Stelle der gravierten Verzierungen der Reliefschmuck. Alte griechische Typen sind es, die anfangs roh, später

geschickter und zierlicher mit Hilfe von Stempeln aufgeprefst werden. In der Regel sind es nur einzelne Figuren oder kleine Gruppen in beständiger Wiederholung. In ganz vereinzelten Fällen kommt auf jüngeren Vasen (Ende des 6. Jahrhunderts?) auch bunte Bemalung vor (Bull. Inst. 1881 S. 167). Die Formen werden immer mannigfaltiger und seltsamer. Da die Gefäfse im Kultgebrauch eine Rolle spielten, hatte die Industrie lange Bestand; jedenfalls im 5. Jahrhundert, vielleicht noch im 4. Jahrhundert wurden solche Buccherovasen verfertigt. Unsre beiden Gefäfse aus Chiusi, einem Hauptorte dieses Industriezweiges (Abb. 2095 u. 2096 nach Ann. Inst. 1877 U V), gehören zu den ältesten reliefgeschmückten Vasen. Sie sind, wie wir sahen, in demselben Grabe gefunden, wie die kleinen protokorinthischen Gefäfse (Abb. 2092 u. 2093). Dafs alte griechische Vasenformen als Vorbild dienten, ist ohne weiteres klar. Der Becher kehrt mit kürzerem Fufse und zwei hochstehenden Ohrenhenkeln (der griechische Kantharos) unendlich oft wieder. Die Reliefs sind besonders an der Amphora noch sehr undeutlich und nebensächlich behandelt. Die Riefelung gehört zum üblichsten Schmuck. Übrigens hat die Fabrikation, wie es scheint, nicht überall gleichmäfsig begonnen, in Vulci z. B. bedeutend später als in den südlichen Städten.

Doch die etruskische Töpferei beschränkte sich nicht auf diese Buccheroware und die mit ähnlichen Reliefs geschmückten groben rotthonigen Flachschüsseln und Vorratsgefäfse (z. B. Berlin 1638 ff.). Jede griechische Gattung, die von den sog. protokorinthischen Vasen anhebend, an der italischen Küste bekannt ward und Käufer fand, wurde sofort nachgeahmt. Im Museum zu Florenz kann man wie die Entwickelung der Buccherotechnik, so auch den Gang der an griechische Muster anlehnenden Töpferei in Etrurien bequem verfolgen. Griechisch sind die Gefäfsformen, die Verzierungsweise, die Darstellungen; nach Thon und Technik stehen sie den griechischen Vorbildern zuweilen nahe, aber immer zeigt es sich, dafs hier etwas äufserlich Angelerntes, nichts der eigenen Natur des Verfertigers Entsprechendes vorliegt. Selbst in den besten Erzeugnissen, z. B. dem schönen Marsyaskrater (Arch. Ztg. 1884 Taf. 5), tritt das klar zu Tage, wie viel mehr in den roheren Bildern, in denen sich überdies etruskische Anschauung und Sitte besonders breit zu machen pflegt. (Vgl. den Selbstmord des Aias, Overbeck, Her. Gal. 24, 2; Arch. Ztg. 1871 S. 61). Nach dem Aufhören des Imports von Attika kamen die Vorbilder von Unteritalien, etwa gleichzeitig mit der dortigen Gefäfsmalerei wird auch die in Etrurien ihr Ende erreicht haben.

In Süditalien lassen sich, wie gesagt, seit dem 4. Jahrhundert drei Hauptgruppen unterscheiden. Wie es bei dem regen Verkehr nicht anders sein konnte, sind die Grenzlinien oft mehr oder weniger verwischt: eigentümliche Vasenformen und stilistische Besonderheiten, die als Kennzeichen einer Gruppe anzusehen sind, begegnen uns hie und da auch bei Gefäfsen anderer Fabriken; vereinzelt werden Erzeugnisse der einen im Absatzgebiete der anderen angetroffen; aber im allgemeinen kann man es einer



2157 Apulische Grabvase. (Zu Seite 2006.)

unteritalischen Vase jener Zeit gleich ansehen, ob sie aus Gräbern von Capua und Cumae, von Ruvo und Canosa, von Anzi und Paestum herstammt Die wichtigsten Fundorte sind im Innern des Landes; nichtsdestoweniger kann es keinem Zweifel unterliegen, dafs sie nicht von den dortigen Einwohnern, sondern in den Griechenstädten an der Küste hergestellt sind. Für einen grofsen Teil der ›apulischen‹ wird Tarent als Fabrikationsort gelten dürfen, für die ›campanischen‹ vielleicht, doch gewifs nicht ausschliefslich Cumae, für die ›lucanische‹ Gruppe ist die Frage kaum aufgeworfen. Sicher waren viele

verschiedene Fabriken an der Verfertigung dieser Vasen beteiligt. Gemeinsam ist allen die völlig freie Zeichnung der Figuren, ein Streben nach blendender Wirkung, sei es durch die Seltsamkeit oder Gröfse der Gefäfse, sei es durch den bunten Farbenauftrag, durch plastische Zusätze, durch eine besondere Anordnung der bildlichen Darstellungen. Gemeinsam ist allen der Charakter der gewählten Verzierungen. Was in Attika nur für eine bestimmte Gefäfsgruppe galt, das ist hier der grofsen Menge an die Stirn geschrieben: die Bestimmung für den Grabkult. Es bedarf nur eines Blickes auf das Sachregister im Neapler Vasenverzeichnis, um zu erkennen, welche wichtige Rolle Grab und Grabmal im Bildschmuck der unteritalischen Gefäfse spielt. Nicht nur insofern, als mit Vorliebe Scenen gewählt werden, die das Sterben, die Totenklage, die Unterwelt und das Gericht u. dergl. zum Vorwurf haben (vgl. Abb. 1308 u. 1939 Totenkult am Grabe Agamemnons, Abb. 18 der sterbende Adonis, Abb. 120 Archemoros, Taf. VII Raub der Persephone, Abb. 2042 u. 2042 B auf Taf. LXXXVIII die Unterweltsvasen, Abb. 821 Ixions Strafe), sondern hauptsächlich, dafs oft als Hauptbild, besonders häufig aber auf der Rückseite oder an untergeordneter Stelle, das Grabmal und das Bringen von Grabspenden dargestellt wird. Gewöhnlich in der Form, die Abb. 2157 (nach Gerhard, Apul. Vasenb. Taf. B, 8) veranschaulicht, dafs das Grabmal die Mitte einnimmt und die Spendenden mit ihren Gaben zu beiden Seiten stehen oder sitzen. Vgl. auch Kunsthist. Bilderb. Taf. 30, 9. Einer früheren Betrachtungsweise, welche überall im Bilderschmuck geheime Bezugnahme auf Mysterien und religiöse Vorstellungen witterte, ist mit Recht eine starke Reaktion gefolgt. Dafs aber die Rücksicht auf den Grabkult, auf den Tod und auf das selige Leben der heroisierten Verstorbenen in Wirklichkeit auf die unteritalische Vasenmalerei grofsen Einflufs übte, wird jetzt kein Unbefangener mehr leugnen. Ein andrer Gesichtspunkt, der für die Würdigung dieser Vasenbilder in Betracht kommt, ist die Einwirkung der Bühne. Ungemein beliebt sind Scenen aus Possen. Das lehren schon unsre Abb. 87. 902—904. 1826 — 30. Suppl. 1. Eine lehrreiche Zusammenstellung gibt Heydemann, Jahrb. d. Inst. I (1886) S. 260 ff. Aber auch im weiteren Sinne ist die Bühne von Einflufs gewesen. Je seltener für attische Vasen der Nachweis geführt werden kann, dafs Dramen den Vasenmaler angeregt haben und je bestrittener in jedem einzelnen Falle solche Anregung ist, um so greifbarer ist das Abhängigkeitsverhältnis bei süditalischen Vasenbildern. Eine ansehnliche Anzahl derselben geht unzweifelhaft auf die Euripideischen und nacheuripideischen Dramen zurück. (Vgl. J. Vogel, Scenen Euripid. Tragödien in griech. Vasengemälden. Leipzig 1886.) Von unseren Abbildungen gehören dahin Abb. 88 Antigone, Abb. 120 Archemoros, Abb. 502 Dirke, Abb. 732 der rasende Herakles, Abb. 808 Iphigenie in Tauris, Abb. 980 Medeia, Abb. 1215 Andromache, Abb. 1440 Andromeda, Abb. 1807 Telephos. Ja, oft glaubt man in der Tracht, in den Geberden, in der Stellung und Anordnung der Figuren den direkten Einflufs der dramatischen Aufführung spüren zu können. Sogar die auffällige Liebhaberei der »apulischen« Meister, den Hauptvorgang in einen säulengetragenen Bau zu verlegen (z. B. Abb. 88. 808. 980), wird am leichtesten durch ein scenisches Vorbild seine Erklärung finden. Aber auch wo eine Anlehnung an das Drama nicht nachweislich, ja nicht einmal wahrscheinlich ist, tragen die mythischen Scenen unteritalischer Vasen durchgängig einen dramatischen Charakter. Es sei nur auf die Bemerkungen zur Dareiosvase (Taf. VI S. 409), zu Hektors Lösung (Abb. 792 S. 738 f.), zur Seelenwägung (Abb. 994 S. 920) verwiesen. Trauer und Freude, Leidenschaft und Wahnsinn erhalten in Geberden und Mienen ihren lebendigen Ausdruck; zu verstärken sucht man ihn durch Beifügung dämonischer Gestalten, von Oistros und Lyssa, von Mania und Apate (vgl. oben S. 1300).

Stilistisch lehnen sich die unteritalischen Gefäfsbilder naturgemäfs an die der jüngeren attischen Vasen an. Nachdem man längere Zeit sich bemüht hatte, möglichst treu nachzuahmen, suchte man nach und nach den überkommenen Stil dem eigenen Geschmack anzupassen. So veränderte man die Vasenformen, so brachte man neue Elemente in die Verzierungen hinein, so suchte man durch vermehrte Buntfarbigkeit stärkeren Reiz zu üben. Zu den einfachsten apulischen Bildern zählen unsre bunten Abb. 328 und 462; weiter geht in der Verwendung von weifs und rotbraun Abb. 1440, aber sie alle bleiben doch weit hinter den spätcampanischen vollständig polychromen Gemälden zurück wie Abb. 821. 1439 oder Berlin 3072. Da sind bei den Frauen wie in alter Zeit die Fleischteile weifs, auf Abb. 821 ist bei Männern und Frauen Fleischfarbe angewandt und daneben dunkelrot und gelb reichlich verbraucht. Aber im Grunde bleibt man doch immer an der hergebrachten Technik haften und erhebt sich nirgends zu wirklicher Malerei. Es sind krampfhafte Bemühungen einer veralteten Industrie, sich die Gunst des Publikums zu erhalten. Es gelang nicht, und so erlahmte die Kraft; man ward äufserlicher und nachlässiger, die Zeichnung gefühllos und roh (vgl. z. B. Abb. 1714): die Vasenmalerei hatte sich überlebt und mufste anderen jugendkräftigeren Kunstweisen das Feld räumen.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen noch einige Andeutungen über die Unterschiede der drei Hauptgruppen. Am unerfreulichsten ist die der lucanischen Gefäfse. Eine ihr eigene Vasenform

ist Abb. 2158 (nach Lau Taf. 42, 1. Vgl. Genick, Keramik Taf. 10 und in jüngerer Form Taf. 8. 9) wiedergegeben. Auch die eigentümlichen Strahlen über dem Fuſs sind für sie bezeichnend. Die meisten anderen Formen, die Amphora (vgl. das Gefäſs auf Abb. 1939), die Hydria, den Glockenkrater, die Kanne, die Deckelschale hat sie mit dem »apulischen« Stil gemein. Zu ihrer Besonderheit gehören, wie aus den Abb. 1307 u. 1313. 1308. 1254. 918 u. 919. 1939 erhellt, die unförmlich groſsen Köpfe mit groſsen starren Augen und massig schwarzem, ungegliedertem Haar, die steife Haltung und die ungelenk häſsliche Faltengebung. Die Kleidung ist abweichend von der apulischen durchweg schmucklos, nur schwarze Säume und kleine Punktdreiecke wie auf Abb. 918. 1939 sind beliebt. Meist stehen die Figuren frei im Raume ohne Andeutung des Bodens, nicht selten sind jedoch auch wie Abb. 1313 u. 918 dicke Steine gemalt. Manches weist auf landesübliche Tracht, z. B. die Kleidung des Abb. 1308 rechts sitzenden Mannes und die Frauenhaube Abb. 1307. Charakteristisch ist es auch, daſs viele Einzelheiten wie etwa die Kränze im Haar nicht aufgemalt, sondern ausgespart sind. Im ganzen bewahrt der Stil einen älteren strengeren Charakter, wie er denn auch von der bunten Farbe nur mäſsigen Gebrauch macht. Eine selbständige Stellung beansprucht mit seinen Gefäſsen der lucanische Vasenmaler Assteas, der vermutlich in Paestum daheim war, neben Python und Lasimos der einzige unteritalische Meister, welcher seine Erzeugnisse noch stolz mit seinem Namen bezeichnet hat. Er erhebt sich in der That bedeutend über die gewöhnliche Mache: seine Vasen tragen sämtlich deutlich den Stempel seiner Eigenart. Unsre Abb. 732 (der rasende Herakles), Abb. 822 (Kadmos), Abb. 1830 (Komödienscene) lassen sie erkennen. Assteas liebt Buntfarbigkeit. Die Zeichnung ist stets sorgfältig aber steif. Die Augen sind groſs und starr, die Haare massig aber langlockig, die Gewänder haben vielfach breite Schachbrettsäume, Bodenlinien fehlen. Unbeteiligte Nebenpersonen erscheinen oft wie Büsten nur mit dem Oberkörper über dem Bilde. Auch auf die Liebhaberei des Meisters, alle seine Figuren zu benennen und auf die einheimische Form von Herakles' Helm (Abb. 732) sei noch hingewiesen. Ist Abb. 1315 nicht von Assteas selbst gemalt, so steht das Bild seiner Malweise jedenfalls sehr nahe.

Paestum liegt an der Grenze Campaniens, und so ist es erklärlich, daſs gerade Assteas' Fabrikate mit denen des spätcampanischen Lokalstils viele Berührungspunkte zeigen. Der campanische Boden hat uns auſserordentlich viele schöne Gefäſse erhalten. Ja eine bestimmte einfachschöne Form der Amphora (Abb. 2130. 2131) mit einer oder wenigen Figuren auf jeder Seite und mit glänzend schwarzem Firnis bedeckt, kommt dort so häufig zu Tage, daſs die Form als »nolanische« Amphora allgemein bekannt ist. Trotzdem ist es zweifellos, daſs die vielen trefflichen Exemplare dieser Art attischer Arbeit sind, um so sicherer, als eine Anzahl sich als einheimische Nachahmung sichtlich heraushebt. Aus dieser Form ist dann die später in Campanien gebräuchliche Gestalt der Amphora hervorgegangen, die Abb. 821 (Berlin 3023) rechts unten zeigt. Gleicher Zeit gehört Abb. 1439 (Berlin 3022) an, wo auch die plumpen häſslichen campanischen Palmetten mit gezacktem Blatt zum Vorschein kommen.



2158 Lucanische Vasenform.

Diese späten Vasen (Amphoren und gleichförmige henkellose Gefäſse, Krater, schlanke Hydrien, Kannen und Deckelschalen sind überaus häufig), tragen alle, soweit ich sie kenne, eine gewandte aber flüchtige Pinselführung zur Schau. Vgl. Abb. 821. 904. 1439. 1807. Auch hier ist der Boden gewöhnlich nicht bezeichnet, hie und da treten dafür wie auf Abb. 821 kleine weiſse Striche und Punktrosetten ein. Die heimische Tracht ist oft wiedergegeben, der kurze Chiton mit breitem Gürtel (Abb. 821), der seltsame Panzer mit drei ringförmigen Platten (vgl. Lau Taf. 41, 3). Wie weit man im Farbauftrag gegangen ist, kann man bei Furtwängler zu Berlin 3023 und 3072 nachlesen.

Am bekanntesten und durch die meisten Exemplare vertreten ist die »apulische« Gattung. Deren Meister erregen unsre Bewunderung hauptsächlich durch die riesigen, mit Recht sog. Prachtamphoren,



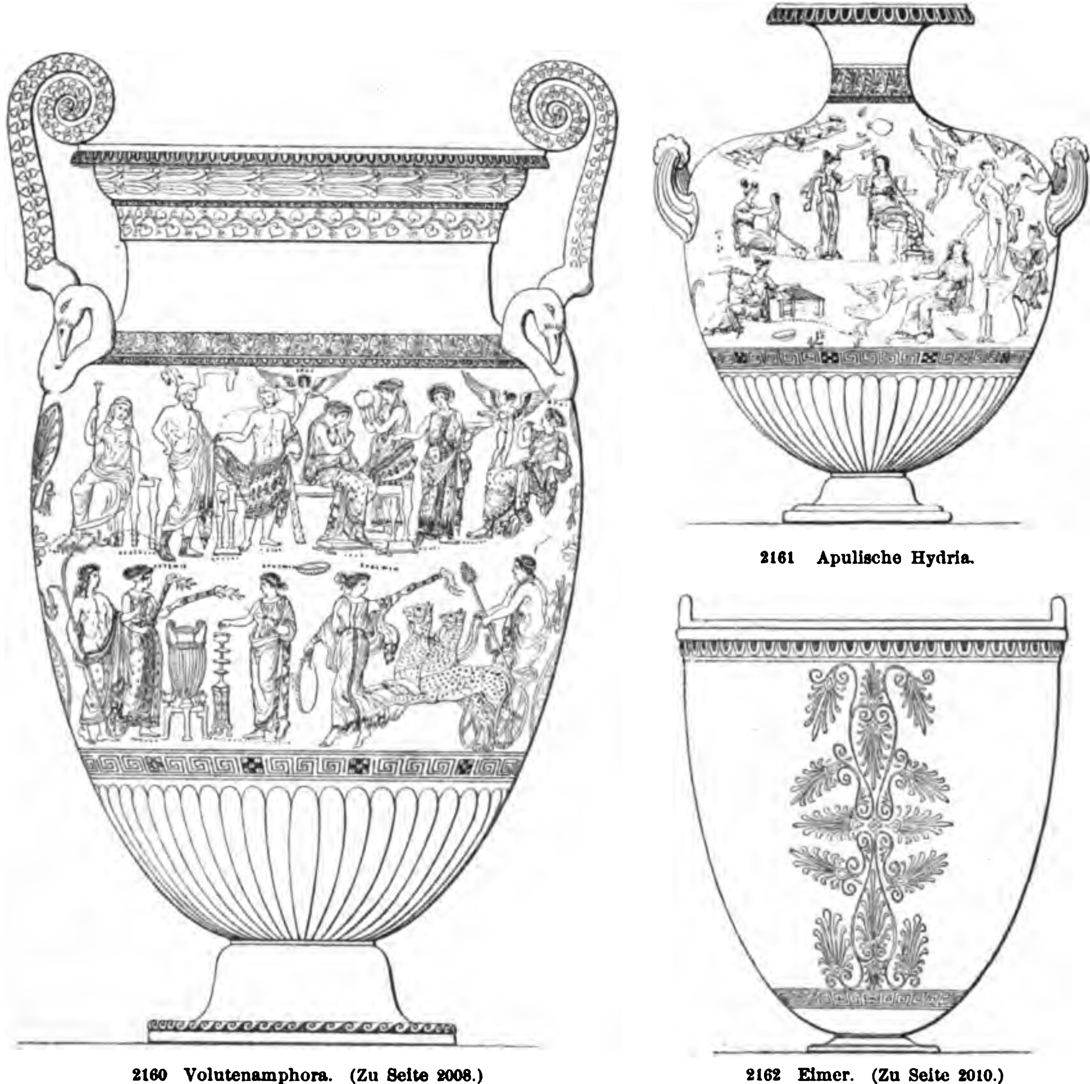
2159 Apulische Prachtamphora.

welche, für den Gräberkult bestimmt, von der Mündung bis zum Fuſse reich verziert wurden. Die beiden Hauptarten lehren unsre Abb. 2159 und 2160. 2157 kennen. Erstere, deren Ursprung in der schönen attischen Form Abb. 2129 zu suchen ist, kann wenigstens einen annähernden Begriff von der künstlerischen Wirkung der Originale geben. Charakteristisch sind die weiſsaufgemalten Blattranken an der Mündung, die Palmettenreihe am Halse mit den weiſsen Pünktchen darüber, das langgezogene Stabornament, die Trennung der beiden Hauptbildflächen durch den Rankenfries mit den Köpfen dazwischen (seine farbige Wirkung veranschaulicht Lau Taf. 27, 1. 2). Unsre Vase (nach Mon. Inst. X, 26), deren schöner Bildschmuck teilweise schon durch Abb. 63 und 88 bekannt gemacht ist, kann als ein Muster der sorgfältigen Malereien dieses Stils gelten. Die Amazonenkämpfe (Abb. 63) enthalten ja viel spielende Motive, aber der reizvollen Anmut wird sich niemand verschlieſsen. Das wildlockige, perückenartige Haar ist für diesen Stil ebenso bezeichnend, wie die Gestalt der Pferde mit den unverhältnismäſsig dünnen Hälsen und kleinen Köpfen (vgl. Abb. 462 u. 782), wie die Tracht der Amazonen mit dem breiten Gürtel und den Kreuzbändern über der nackten Brust. Der Boden wird hier wie auch sonst oft durch zwei feine Linien angedeutet, üblicher sind kleine weiſse Punktreihen (vgl. Abb. 323. 462. 745. 782. 980. 1318. 1879). Des säulengetragenen Mittelbaus und seiner Bedeutung in der »apulischen« Gefäſsmalerei ist schon oben gedacht.

Abb. 2160 und 2157 führen uns die Form der sog. Voluten- und Maskenamphora vor Augen. Abb. 2160 (nach Gerhard, Apul. Vasenb. B Berlin 3257) darum nicht glücklich gewählt, weil Hals und Fuſs modern sind: doch ist die Ergänzung im ganzen richtig, die beiden leeren Flächen waren jedoch auch mit Bildern geschmückt. Vgl. die ähnliche Form der berühmten Unterweltsvase von Canosa (München 849. Abb. 2042 C; genauer und in Farben bei Lau Taf. 35) und auf dem Hauptbilde unseres Gefäſses selbst. Dieses Bild (Abb. 700) zeigt gleichfalls noch

in Komposition und Zeichnung die sorgfältigen älteren Formen. Wie anders ist der Kopfschmuck, wie anders die Gewandbehandlung als beispielsweise Abb. 18. 323. 745. 1714! Der Eros, welcher, wie auf den jüngeren attischen Vasen in der letzten Vasenmalerei unendlich oft erscheint, hat hier schon die »apulische« Form mit dem weibischen Haarputz, doch noch nicht die hermaphroditischen Körperformen wie sonst (vgl. Abb.

Die Gorgoneien und die Schwanenhälse an den Henkeln sind ein deutliches Zeichen für die Bemühung der apulischen Meister, durch plastische Zusätze die Wirkung zu erhöhen. Es fehlt nicht an Vasen, die statt der Bilder mit aufgesetzten Relieffiguren geziert sind. Das geschah im 4. Jahrhundert auch in Athen. Wir erinnern uns der schönen, doch gewifs attischen Prachthydria von Cumae (Abb. 520).



2161 Apulische Hydria.

2160 Volutenamphora. (Zu Seite 2008.)

2162 Eimer. (Zu Seite 2010.)

462. 1440). Auch die Haltung der Figuren ist weniger konventionell und schematisch. In Abb. 2157 dagegen haben wir die gewöhnliche Mache vor Augen. Die Gestalt des Gefäfses offenbart das schwindende Formgefühl. Davon zeugt auch die steife und schwülstige Palmette am Halse. Die Leerheit und Nachlässigkeit der Figurenzeichnung, das Bestreben jeden leeren Raum zu füllen, fällt unangenehm auf.

Und Malerei und Relief verband der in der Krim thätige Athener Xenophantos. Auch die Riefelung des unteren Teils der Amphora Abb. 2160 erklärt sich auf gleiche Weise. Wir treffen sie wieder bei der Hydria Abb. 2161 (nach Gerhard, Apul. Vasenb. Taf. 14, 21. Berlin 3291). Plastisch ist auch der Eierstab auf der Lippe dieses prächtigen Gefäfses, und auch die Henkel scheinen eher einer Metallvase an-

zugehören. Der Bildschmuck enthält zierliche Motive, doch keine geschlossene Komposition, und es scheint, als sei es dem Künstler mehr darum zu thun gewesen, ein paar hübsche Gruppen und Figuren als eine Handlung zur Darstellung zu bringen. In der Regel sind die Hydrien dieser letzten Zeit weit schlanker und ihr figürlicher Schmuck weniger reich. Von den vielen besonderen Formen des »apulischen« Stils sei noch der Rhesoseimer Abb. 2162 (nach Gerhard, Trinksch. u. Gef. K. Neapel 2910) vorgeführt, dessen Hauptbild Abb. 782 oben S. 726 besprochen ist. Die Palmettenverzierung wird schwerlich jemanden sonderlich befriedigen. Und endlich als Beispiel einer der beliebtesten Kannenformen Abb. 2163 (nach Lau Taf. 43, 1), ein unorganisches Gebilde, das aus der Pyxis hervorgegangen ist. Auf der Schulter ist vorn ein Eros gemalt, den Bauch umgibt ein weifs aufgemalter Epheukranz.



2163 Apulische Kanne.

Damit werden die hervorstechendsten Merkmale der unteritalischen Vasenmalerei verzeichnet sein; noch immer ist für die Würdigung derselben im allgemeinen auf die eindringende und lichtvolle Darlegung von O. Jahn (Einleitung zum Münchener Vasenverzeichnis S. 218 ff.) zu verweisen. Der Versuch, die unterscheidenden Kennzeichen der einzelnen Gruppen und Fabriken auf Grund des gesamten reichen Materials klarzulegen und den Entwickelungsgang in dieser letzten Periode zu schildern, ist bisher leider noch nicht gemacht.

Von Sicilien wissen wir noch so gut wie nichts. Ob der schöne Krater von Palazzuolo Abb. 502 (Berlin 3296), dessen Zeichnung dem »apulischen« Stil aufs nächste verwandt ist, auf der Insel selbst verfertigt ward, läfst sich noch nicht entscheiden. Jedenfalls hat es auf Sicilien in dieser Zeit auch Vasenmaler gegeben, bekannt sind Gefäfse einer Lokalfabrik in Adernò, deren Erzeugnisse sich von den festländischen auf das bestimmteste unterscheiden (vgl. Abb. 848).

Auch darüber werden wir erst durch sorgfältige Beobachtungen bei neuen unteritalischen Grabfunden Auskunft erhalten, ob wirklich, wie es aus einer Inschrift in einem Canosiner Grabe hervorzugehen scheint, noch im letzten Jahrhundert v. Chr. gemalte Vasen gefertigt sind. Aus allgemeinen Gründen würde man das Ende dieser Kunstweise schon früher ansetzen. J. Vogel möchte etwa 200 v. Chr. als untere Grenze ansehen.

Mit wenig Worten sei schliefslich noch der Gattungen von Thongefäfsen gedacht, die das Erbe der gemalten Vasen in Unteritalien angetreten haben. Da ist zuerst eine bescheidene Gruppe von noch bemalten Schalen und Kännchen mit lateinischer Inschrift zu nennen, welche alle aus derselben, vermutlich campanischen Fabrik des 3. Jahrhunderts stammen. Über sie hat H. Jordan (Ann. Inst. 1884 S. 5 ff., 357 ff. Dazu tav. A. R) ausführlich gehandelt. Auf den schwarzen Firnis von eigentümlich metallischem Glanz sind mit weifs unter Zuhilfenahme von gelb und braun geschmacklose Kränze von Epheublättern und Früchten gemalt, die Mitte ziert ein Eros in irgendwelcher spielenden Haltung. Alle diese Gefäfse tragen altlateinische Aufschriften wie *Veneres, Menervai, Volcani, Aisclapi pocolom.* Stets ist eine Gottheit als Besitzer bezeichnet. Sie waren wahrscheinlich alle zum Grabschmuck bestimmt.

Die übrigen Gefäfse tragen keine gemalte Verzierung mehr, sondern nur solche in Relief. Dahin gehören zunächst die c a l e n i s c h e n Schalen, von deren Aussehen Abb. 1675 eine Vorstellung gibt. Wie die genannten sind auch diese in Campanien und ganz Mittelitalien gefundenen Vasen kurze Zeit in der Mode gewesen; und alle sind an demselben Orte, in Cales, hergestellt. Es sind flache fufslose Schalen oft mit einem Omphalos, einer zum besseren Halten dienenden hohlen Erhöhung in der Mitte (φιάλαι μεσόμφαλοι), Nachbildungen einer Metallgefäfsform, welche vermutlich im 7. Jahrhundert erfunden, schon von Nikosthenes (vgl. S. 1982 ff.) in Thon wiederholt ward (vgl. Arch. Ztg. 1881 S. 37 f.). Auch sie tragen lateinische Inschriften. Der Name ihrer Verfertiger, freigelassener Sklaven (Arch. Ztg. 1880 S. 43), des K. Atilios, des L. Canoleios, des Retus Gabinios ist aufgestempelt; zuweilen aber ist statt dessen das griechische Wort ἐποίει als Fabrikmarke gebraucht. Die Schalen haben den gleichen metallisch glänzenden Firnis wie die genannten *pocula* und sind allem Anschein nach etwas jünger (vgl. Gamurrini, Gaz. Archéol. 1879 S. 47 f.; Henzen, Bull. Inst. 1884 p. 50).

Produkte des 2. Jahrh. v. Chr. scheinen die sog. s a m i s c h e n oder m e g a r i s c h e n Vasen, die nicht nur in Italien, sondern auch in Griechenland gefunden werden, sich also jedenfalls einer grofsen Beliebtheit erfreut haben müssen. Wo sie hergestellt sind, weifs man noch nicht; sicherlich in Griechenland selbst. Viele Beispiele bei Benndorf, Griech. u. sicil. Vasenb. Taf. 58—60 und dazu S. 117 ff. Als letzte Kunsterzeugnisse der Thonwarenindustrie sind die an die samischen anlehnenden a r e t i n i s c h e n Gefäfse anzusehen, reliefgeschmückte Tassen, welche zweifellos nach griechischem Vorbild und wahrscheinlich nach

Silbervasen im letzten Jahrhundert v. Chr. in Arezzo verfertigt sind. Auf den teilweise aufserordentlich feinen und anmutigen Darstellungen kommen vereinzelt griechische Namen vor, der Stempel der Meister aber ist stets lateinisch. Es mufs diese hübsche Ware ein sehr begehrter Handelsartikel gewesen sein, denn diese mit leuchtendrotem Firnis bedeckten kleinen Reliefgefäfse haben ihren Weg weit über die Grenzen Italiens hinaus gefunden (vgl. Gamurrini, Bull. Inst. 1884 S. 9. 49 f.). [v. R]





2164

Verbrennen s. Bestattung.

L. **Verus**, oder vollständiger L. Cejonius Aelius Aurelius Verus Commodus, geboren 883 (130), war Sohn des L. Aelius und Adoptivbruder des M. Aurelius, der ihn gleich bei seinem Regierungsantritt zum Augustus erhob, das erste Beispiel eines Mitregenten im römischen Principat. Er regiert von 161 bis Januar 169. Von Marcus wurde er mit der Führung des Krieges im Osten betraut, wo sein Unterfeldherr Statius Priscus Armenien eroberte, Avidius Cassius aber das von Hadrian aufgegebene Mesopotamien wieder einnahm, was ihm die Titel Armeniacus und Parthicus Maximus eintrug. In das Jahr 918 (165) gehört das Bronzemedaillon, auf dessen Kehrseite die beiden Kaiser in kriegerischer Rüstung von Viktorien bekränzt werden, zu ihren Füfsen liegen die beiden Flufsgötter Euphrat und Tigris, in der Mitte kniet ein gefangener Parther (Abb. 2164 nach Annuaire III Taf. 11 N. 75, die Aufschrift enthält in dem trib. potest. XV einen Fehler des Stempelschneiders; vgl. Fröhner, Médaillons 87). Marmorstatue des Kaisers im Braccio Nuovo des Vatican, in heroischer Auffassung, auf dem linken Arm die auf einer Kugel schwebende Viktoria haltend.



2165 L. Verus.



2166

Ergänzt sind das rechte Bein vom Knie an, das linke von der Mitte des Schenkels, der erhobene rechte Arm und ein Stück des linken, sowie Teile des Gewands (Abb. 2165; vgl. auch Clarac V pl. 958 n. 2461).

Annia Lucilla, Tochter des M. Aurelius und der Faustina) geboren um 900 (147), dem Lucius Verus in Ephesus vermählt 917, und nachdem dieser gestorben war, Gemahlin des Claudius Pompejanus, eines Antiocheners aus dem Ritterstande. Nach dem Tode des M. Aurelius wird sie zunächst auch von Commodus mit allen Ehren der Augusta bedacht, dann aber nach Capri verbannt und dort getötet 936 (183). Bronzemedaillon; auf der Rückseite Kybele und neben ihr Attys (Abb. 2166 nach Fröhner, Medaillons S. 97). [W]

Vespasianus Flavius, als Sohn des Flavius Sabinus und der Vespasia Polla zu Reate im Sabinerland geboren. Nach der Niederlage des Cestius Gallus von Nero nach dem in Empörung begriffenen Palästina geschickt, wurde er im Juli 69 von den Legionen in Ägypten, Palästina und Syrien zum Kaiser ausgerufen. Er stirbt am 22. Juni 832 (79), im Alter von 69 Jahren. Seine Bildnisse zeigen den mächtigen von starken Falten durchfurchten Kopf auf breitem Nacken (*statura fuit quadrata, compactis firmisque membris, vultu veluti nitentis:* Suet. Vesp. 20). Dem Jahre 824 (71) entstammt die Bronzemünze, welche auf der Kehrseite die Figuren der beiden Söhne des Kaisers, Titus und Domitian, führt mit der Umschrift: Caes*ar* Au*gusti* f*ilius* des*ignatus* imp*erator*, auf den darunter stehenden Titus bezüglich — Au*gusti* f*ilius* co*nsul* des*ignatus* iter*um*, auf Domitian bezüglich — S. C. (Abb. 2167 nach Cohen I, 299 n. 255 pl. XV). Der nach Mongez 32 n. 3 (Abb. 2168) abgebildete marmorne Kolossalkopf des Kaisers ist mit der Sammlung Farnese nach Neapel gelangt. [W]



2167


2168 Vespasian.

Vesta. Dafs die italisch-römische Vesta zwar nicht erst der griechischen Hestia nachgebildet, aber mit derselben aus gleichem Stamme als die Göttin der Sefshaftigkeit (ἕζω, *sedes*) hervorgegangen ist, steht fest; ebenso dafs der feste Herd und das darauf brennende Feuer ihr Symbol ist. Ihr von Numa gegründetes Staatsheiligtum entbehrte im Allerheiligsten des Bildes; man sah dort nur eine rund überwölbte Feuerstätte, auf welcher das ewige Feuer brannte (Ovid. Fast. VI, 288: *esse diu stultus Vestae simulacra putavi, mox didici curvo nulla subesse tholo; ignis inexstinctus templo celatur in illo, effigiem nullam Vesta nec ignis habent*). Denn betreten durfte er als Mann das Innere nicht (daher auch III, 143: *dicitur*). Nur in der Vorhalle (*vestibulum*) oder auch in einer zur Seite befindlichen Kapelle (s. Jordan, Vestatempel S. 68) mufs ein Bild gestanden haben, zu dessen Füfsen der Pontifex Scaevola ermordet wurde; vgl. Liv. epit. 86 (*in vestibulo aedis Vestae*) mit Cic. de orat. III, 3, 10 und nat. deor. III, 32, 80 (*ante simulacrum Vestae*). Vgl. auch Lessing, Laokoon Kap. IX. Nach der Annahme Jordans (Berliner Winckelmannsprogr. 1865) wurde das Bild vielleicht dem griechischen Zwölfgöttersysteme entlehnt, als man diesem nach der Schlacht am Trasimenus ein Lectisternium bereitete (Liv. XXII, 10). Die wenig charakterisierte Figur erscheint selten auf republikanischen, oft auf römischen Kaisermünzen als Vesta populi Romani Quiritium: meist verschleiert, bald sitzend, bald stehend, mit Scepter und Opferschale, oder mit dem in ihrem Tempel befindlichen Palladion auf der Hand (vgl. oben Abb. 1957). Auf pompejanischen Wandgemälden wird die Vesta des einzelnen Hauses mit Blumenkranz und Schleier gebildet (s. Art. ›Laren‹ Abb. 888); vor ihr steht häufig ein Korb mit Ähren oder Broten, und neben oder hinter ihr der Esel, als das ihr spezifisch geheiligte Tier. Denn sie ist nach der hausbackenen Auffassung italischer Bauern die Göttin der Backstube (in der auch diese Bilder sich finden), wo die Mühle steht, welche der Esel in Bewegung setzt. Deshalb ist auch auf der gabinischen Ara ihre Lampe mit dem Eselskopfe geziert (Hirt, Bilderbuch Taf. 8, 13; Millin, G. M. 29, 89 m). An dem Feste der Göttin, den Vestalien, welches ein Bäckerfest war, wurden Mühlen und Esel mit Kränzen geschmückt, letzteren auch Brote umgehangen; scherzhafte Vorstellung

dieser Art durch Amoren auf einem pompejanischen Gemälde Mus. Borb. VI, 51 B = Gerhard, Ant. Bildw. 62, 3. Als Patronin der Bäcker hält sie ein rundes Brot in der Hand (genau wie die in Pompeji gefundenen) auf Reliefs, beschrieben Annal. 1883 p. 162, eins abgeb. ebdas. tav. L.



2169 Statue einer Vestalin.

Von den Priesterinnen der Göttin, den Vestalinnen, sind wir jetzt so glücklich, durch die Aufdeckung des von ihnen bewohnten Hauses *(atrium Vestae)* auf dem römischen Forum (s. oben S. 1492) eine Reihe authentischer Bildnisse in den ihnen gesetzten lebensgrofsen Statuen zu kennen; sie stammen allerdings aus der späteren Kaiserzeit. Wir geben davon nach Jordan (Der Tempel der Vesta und das Haus der Vestalinnen, Berlin 1886) eine ganze Statue (Taf. VIII, 1) in Abb. 2169, eine Oberhälfte (Taf. IX, 10), die schönste, in Abb. 2170, und zur Veranschaulichung der Haartracht die Hinteransicht eines Kopfes (Taf. X, 11) in Abb. 2171. In der Festtracht dieser Bildwerke erkennt man die



2170 Vestalin.



2171 Kopfputz der Vestalin.

Stola der Matronen, welche diesen Jungfrauen zukam (Plin. Epist. IV, 11, 19), ferner den weifsleinenen Mantel (*carbasus*, Valer. Max. I, 1, 7; Propert. V, 11, 54); endlich das beim Opfern über den Kopf gehängte Schleiertuch, welches unter dem Kinn mit einer Fibul zusammengeheftet wurde und daher *suffibulum* hiefs (Fest. s. v.). Das Haar der Vestalinnen sollte wie bei den Bräuten ›in sechs Flechten‹ ge-

ordnet sein (Festus: *senis crinibus nubentes ornantur*); jedoch wurde anstatt des künstlichen Flechtens und Durchziehens mit Bändern anscheinend der Bequemlichkeit halber eine diese Flechten nachahmende, aus sechs Rollen bestehende Haube aufgesetzt (*infula* oder *capital*), von der zu beiden Seiten die Bänder herabhängen (*vittae*), ebenfalls ein Zeichen ihrer Frauenwürde. Man vergleiche dazu noch die Schaumünze aus dem 3. Jahrh. n. Chr. aus Buonarroti Medaglioni antich. 36, 1 (Abb. 2172) und das aus Gerhards Ant. Bildw. Taf. 24 entnommene Relief eines Altars in Sorrento (Abb. 2173), wo fünf weibliche Gestalten in tiefer Verhüllung und mit dem unter dem Kinn geknüpften Schleier vor einem mit ionischen Säulen geschmückten und mit Teppichen verkleideten Tempel in einem feierlichen Aufzuge hinschreiten. Auch die Vestalin Claudia Quinta (Art. ›Kybele‹ Abb. 864) entspricht in der Kleidung; desgleichen Rhea Silvia, welche Mars zum Anio hinunterführt (Millin, G. M. 180, 654). Vestalin mit der Lampe sitzend, auf einer Münze Millin, G. M. 12, 291. Vgl. Preuner, Hestia-Vesta S. 294 ff. [Bm]



2172



2173 Vestalinnen.



W

Waffen.

I. Griechen.

Die monumentalen Quellen unserer Kenntnis des griechischen Waffenwesens sind nicht so ergiebig, wie die für die Bewaffnung der Römer in der Kaiserzeit, da der ideale Charakter der griechischen Kunst realistischen Darstellungen, welche sich mit den römischen Triumphaldenkmälern vergleichen liefsen, abgeneigt war. Wir sind, abgesehen von den nicht eben zahlreichen Fundstücken, auf einige Grabsteine, Reliefs und Bronzefiguren angewiesen und müssen für manches Münzen und Vasenbilder heranziehen. Neuerdings hat jedoch das betreffende Material durch die mykenischen Funde und die pergamenischen Balustradenreliefs eine wesentliche Bereicherung erhalten, so dafs gegenwärtig das bislang über der vorhomerischen Zeit liegende Dunkel einigermafsen gelichtet ist und unsere Kenntnis der Waffen einer der glänzendsten Perioden der Diadochenzeit eine ziemlich genaue genannt werden kann.



2174

Indem wir über die in den mykenischen Schachtgräbern zu Tage gekommenen merkwürdigen Reste einer uralten, mit der Bearbeitung des Eisens noch unbekannten Kultur, welche dem letzten Viertel des 2. Jahrtaus. v. Chr. angehören, ihren Charakter und ihre Stellung in der Kultur- und Kunstgeschichte auf S. 983 ff. verweisen, haben wir hier nur noch folgendes zu bemerken. Nach den in den Schachtgräbern gefundenen Intaglios mit Kampfscenen (s. oben Abb. 1191 b; Schliemann, Mykenae S. 202 N. 254; Helbig, Das Homerische Epos S. 220 Fig. 79), sowie nach der oben unter Abb. 1190 abgebildeten Dolchklinge mit einer Jagdscene war die Tracht der Krieger bezw. Jäger eine sehr primitive. Ein einer Schwimmhose ähnlicher Schurz bildete ihr einziges Kleidungsstück, und die Schutzwaffen scheinen sich auf Helm und Schild beschränkt zu haben. Von Angriffswaffen zeigen die genannten Darstellungen Schwerter und Lanzen, zu denen nach Abb. 1191 a noch der Bogen kommt.

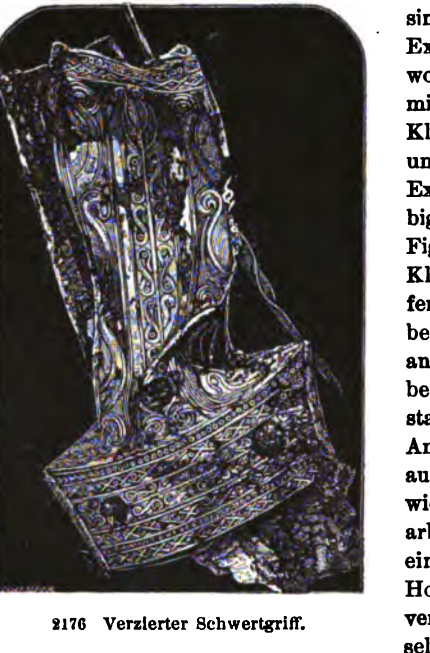
Was die einzelnen Waffenstücke anbetrifft, so zeigen zwar die Abbildungen den Helm nicht völlig deutlich, Abb. 1191 b und Schliemann a. a. O. N. 254 lassen jedoch erkennen, dafs der Helmbusch auf einer Bronzeröhre safs, welche auf der Helmkappe befestigt war. Von anderer Art sind die Helme auf unserer Abb. 2174, die wir nach Helbig a. a. O. Fig. 79 wiedergeben; dieselben bestehen aus zwei konzentrischen Ringen, auf denen die mit einer

langen Spitze ohne Busch versehene Kappe ruht. Von **Schilden** sind zwei Typen zu unterscheiden, ein stark gewölbter ovaler, der den Krieger vom Kinn bis zu den Füſsen deckt, und ein ebenfalls mannshoher, aber sich der viereckigen Form nähernder Schild. Von der ersten Form erscheinen zwei Spielarten, je nachdem der Rand, wie beim späteren böotischen Schilde, an den Seiten mit Ausschnitten versehen ist (vgl. oben Abb. 1190 und unsere Abb. 2174), oder ununterbrochen verläuft (vgl. oben Abb. 1191 b), so daſs der Schild einem römischen *scutum* sehr ähnlich sieht. Der zweite Typus findet sich auf der Jagdscene oben Abb. 1190. Wenn diese riesigen Schilde aus Metall bestanden hätten, so wären sie ihres Gewichtes wegen völlig unhandlich gewesen. Wir haben daher anzunehmen, daſs sie aus Holz hergestellt und mit einem Lederüberzuge und Metallbeschlägen, wie letztere mehrfach deutlich zu bemerken sind, versehen waren. Ohne Zweifel hatten die Schilde auf der Innenseite nur **einen** Bügel, der in der Mitte angebracht war. Da dieser indessen zur bequemen Handhabung des kolossalen Waffenstücks nicht ausreichte, so wurde noch ein Tragriemen verwandt. Derselbe findet sich auf Abb. 1190 bei mehreren Jägern; er ruht hier auf der linken Schulter, wechselte aber offenbar seinen Stützpunkt, je nachdem der Schild gebraucht wurde. Kam es darauf an, den rechten Arm oder beide Arme zu freiem Gebrauche möglichst unbehindert zu haben, so wurde es durch den Tragriemen ermöglicht, den Schild auf der linken Seite des Körpers herabhangen zu lassen, wie das auf Abb. 1190 dargestellt ist. Unsere



2175 Mykenische Schwerter.

Kenntnis der in jener Zeit üblichen Angriffswaffen ist genauer, da zu den bildlichen Darstellungen die Fundstücke hinzutreten. Die in groſser Zahl ausgegrabenen **Schwerter** zerfallen in zwei Klassen, von denen die eine die mindestens 80 cm langen zweischneidigen, lediglich zum Stich dienenden Schwerter umfaſst, während zu der andern die kurzen einschneidigen, messerartigen Waffen gehören. Von der ersten Klasse sind zahlreiche Exemplare gefunden worden, zum Teil mit reich verzierter Klinge. Wir geben unter Abb. 2175 zwei Exemplare nach Helbig a. a. O. S. 239 Fig. 86 und 87. Die Klingen dieser Waffen verjüngen sich bereits vom Griff an; in der Mitte befindet sich eine starke Rippe; die Angel des Griffs ist aus demselben Stück wie die Klinge gearbeitet und war mit einem Beschlage aus Holz oder Knochen versehen, der nicht selten auch noch einen Überzug von Gold hatte. Einen solchen zeigt unsere Abb. 2176 nach Schliemann, Mykenae S. 352 N. 467. Daſs dieser Beschlag bei manchen Exemplaren durch einen Knauf von Alabaster gekrönt war, schloſs Schliemann daraus, daſs sich mehrfach neben Schwertern durchbohrte Alabasterkugeln gefunden haben. Vgl. unsre Abb. 2177 nach Schliemann a. a. O. S. 321 N. 445 b. Die Beschläge der Griffe waren nach Ausweis der Fundstücke mehrfach mit goldenen Nägeln befestigt; so zeigt unsre Abb. 2175 einen Nagel in der Angel und zwei im Ansatz der Klinge, bezw. drei in der Angel und ebensoviele in der Klinge. Daſs diese Schwerter nur zum Stich verwendet wurden, wird einerseits durch ihre schmale Form bedingt, anderseits durch die dargestellten Kampfscenen in erwünschter Weise illustriert. Zu der Klasse der kurzen einschneidigen, messerartigen Schwerter gehören die unter Abb. 2178 nach Schliemann N. 442 und 442 a abgebildeten Exemplare. Diese Waffen



2176 Verzierter Schwertgriff.



2177 Knauf.

waren im unversehrten Zustande etwa 2 Fufs lang und laufen in einen Ring aus, vermittelst dessen sie an den Schultergürtel gehängt werden konnten; einen Holzgriff hatten sie nicht. Anderer Art, jedoch hieher gehörig, ist das Schwert, welches der auf dem Relief unter Abb. 1203 vor dem Pferde stehende Mann in der linken Hand hält. Dafs hölzerne Scheiden üblich waren, zeigen mehrere Fragmente von Schwertern, an denen noch Holzreste safsen (Schliemann a. a. O. S. 323); auch diese waren prachtvoll mit Gold verziert (ebdas. S. 347). Merkwürdigerweise haben sich auch Schwertklingen gefunden, an denen Läppchen von Leinwand klebten, woraus indessen nicht mit Schliemann auf den Gebrauch leinener Scheiden, sondern nur auf leinenes Futter der Holzscheiden zu schliefsen ist. Dafs die Schwerter an der rechten Seite getragen wurden, lehrt der oben unter Abb. 1203 abgebildete Grabstein, und dafs man sich dabei eines Schulter-, nicht eines Leibgürtels bediente, geht daraus hervor, dafs in den Schachtgräbern mehrfach prachtvolle goldene Überzüge von Schultergürteln gefunden worden sind, von denen der hier unter Abb. 2179 nach Schliemann S. 343 N. 455 mitgeteilte auf den Lenden eines mumifizierten Körpers lag und noch das Bruchstück eines zweischneidigen Bronzeschwertes trug (vgl. auch Schliemann S. 281 N. 354). In betreff der prächtigen Dolche verweisen wir auf S. 987. — Die in den Gräbern gefundenen Lanzenspitzen aus Bronze haben sämtlich an ihrem unteren Ende eine Röhre, in welche der Schaft gesteckt wurde. Einige derselben sind mit einem Ringe versehen, welcher wahrscheinlich den Zweck hatte, mittels einer Schnur die Spitze an dem Schafte noch besonders zu befestigen, um ihren Verlust zu verhüten. Wir geben unter Abb. 2180 nach Schliemann S. 320 N. 441 ein Exemplar, welches eine Länge von ungefähr 55 cm hat. — Pfeilspitzen aus Bronze sind nicht in den Gräbern, sondern nur unter den Fundamenten eines Hauses gefunden, scheinen also einer späteren Zeit anzugehören (Schliemann S. 139); dahingegen zeigten sich in dem vierten Grabe 35 Spitzen aus Obsidian, deren 15 Typen Schliemann S. 313 N. 435 zusammengestellt hat und die wir unter Abb. 2181 wiedergeben. Wir dürfen daraus den Schlufs ziehen, dafs in derselben Zeit, in welcher jene prächtigen Bronzewaffen gebraucht wurden, doch nur Pfeilspitzen aus Stein üblich waren. Schliefslich möge noch darauf hingewiesen werden, dafs nach dem unter Abb. 1203 abgebildeten Grabrelief, dem einige ähnliche Exemplare zur Seite stehen, die Bewohner von Mykenae sich im Kampfe des Streitwagens bedienten.



2178 Messer. (Zu Seite 2016.) 2179 Vergoldung eines Schultergürtels. 2180 Lanzenspitze.

Wenden wir uns nun zur Betrachtung der Schutz- und Trutzwaffen, wie sie in derjenigen Zeit üblich waren, deren Spiegelbild uns in den Homerischen Gedichten entgegentritt, so befinden wir uns in einer weniger guten Lage, als in der im vorigen behandelten Periode, da gleichzeitige Fundstücke fehlen; indessen ist es gelungen, durch Kombination der Nachrichten des Epos mit anderweitigen Fundstücken und den ältesten bildlichen Darstellungen über die einschlagenden Fragen im wesentlichen zur Klarheit zu gelangen. Namentlich ist es das Verdienst von Helbig, in seinem Buche ›Das Homerische Epos aus den Denkmälern erklärt. Leipzig 1884‹ S. 195—250 durch eine richtige Methode der Untersuchung eine Reihe von Irrtümern beseitigt und manchen dunkeln Punkt aufgeklärt zu haben. Indem wir in der Hauptsache diesem Gelehrten folgen, bemerken wir zunächst, dafs der aufserordentlich einfachen Rüstung der mykenischen Zeit gegenüber im Homerischen Epos die volle, aus Panzer, Gürtel, Helm, Beinschienen und Schild bestehende Panoplie erscheint, so dafs ein Homerischer Krieger etwa wie die Helden auf dem Taf. I Abb. 10 mitgeteilten und

S. 9 besprochenen archaischen Vasenbilde ausgesehen haben wird. Ist in dieser Beziehung ein Fortschritt zu erkennen, so steht, was das Material der Waffen anbetrifft, die Homerische Zeit im wesentlichen noch auf derselben Stufe wie die mykenische; denn wenn auch die Griechen Kleinasiens bereits vor Abschlufs des Epos mit der Verarbeitung des Eisens bekannt waren — was aus Il. XXIII, 831 ff. und Od. IX, 391 ff. hervorgeht —, so bestanden die Waffen in jener Periode noch durchweg aus Bronze. Es läfst sich dies mit gröfster Sicherheit annehmen, und die Erwähnung des Eisens im Epos (in der Ilias 23 mal, in der Odyssee 25 mal gegen 279 malige bezw. 80-malige Erwähnung der Bronze) ändert nichts an der Voraussetzung, dafs zur Zeit der Dichtung der ältesten Lieder eiserne Waffen gar nicht oder nur höchst selten im Gebrauch waren; zur Zeit der späteren Lieder mögen die Waffen aus Eisen zwar eine weitere Verbreitung gewonnen haben, jedoch hielten die Dichter an der typischen Ausdrucksweise der älteren Lieder fest, und nur ab und zu entschlüpften ihnen Bemerkungen, welche durch die fortgeschrittene Entwickelung ihrer eignen Zeit bestimmt waren (Helbig). Betrachten wir nun das Einzelne.

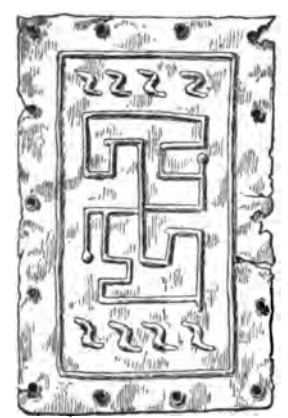
Der **Panzer** (θώρηξ), aus Bronze gearbeitet (Il. XIII, 371: θώρηξ χάλκεος; IV, 447: ἀνδρῶν χαλκεοθωρήκων), bestand aus zwei gewölbten Platten (γύαλα; Il. XV, 529: θώρηξ, τόν ῥ' ἐφόρει γυάλοισιν ἀρηρότα). Wie diese angeordnet waren, ob die eine die Brust, die andere den Rücken bedeckte, oder ob die Kommissuren beider auf der Brust und dem Rücken lagen, ist zwar aus dem Epos nicht zu erkennen, indessen läfst das, was Pausanias (X, 26, 5: δύο ἦν χαλκᾶ ποιήματα, τὸ μὲν στέρνῳ καὶ τοῖς ἀμφὶ τὴν γαστέρα ἁρμόζον, τὸ δὲ ὡς νώτου σκέπην εἶναι) von einem altertümlichen durch Polygnot in der Lesche der Knidier zu Delphi dargestellten Panzer erzählt, auf die erste Alternative schliefsen.

Die beiden γύαλα waren an den untern Rändern sowie auf den Schultern durch Schnallen oder Schleifen verbunden; dafs die Schultern durch an dem hinteren γύαλον angebrachte bewegliche Klappen, wie sie später üblich waren (vgl. oben S. 8 Abb. 9), geschützt wurden, ist nicht zu erweisen. Der Panzer ging vorn ziemlich tief auf den Bauch hinab (Il. XIII, 371: οὐδ' ἤρκεσε θώρηξ — μέσῃ δ' ἐν γαστέρι πῆξεν) und war so weit, dafs der Krieger innerhalb desselben dem Stofse ausweichen konnte (Il. III, 358: καὶ διὰ θώρηκος πολυδαιδάλου ἠρήρειστο. ἀντικρὺ δὲ παραὶ λαπάρην διάμησε χιτῶνα ἔγχος· ὁ δ' ἐκλίνθη καὶ ἀλεύατο κῆρα μέλαιναν). Ringel- oder Kettenpanzer kommen im Epos nicht vor; der στρεπτὸς χιτών (Il. VII, 253; V, 113; XXI, 31) ist der unter dem Panzer getragene Leibrock, dessen besonders starke Fäden das Gewebe deutlicher in die Augen fallen liefsen, als das bei den feineren im friedlichen Leben getragenen Chitonen der Fall war. Der **Gürtel** (ζωστήρ; ζώνη Il. XI, 234 bedeutet die »Gürtelgegend«) wird auf der Aufsenseite um den unteren Rand des Panzers getragen, wie das die unter Abb. 2182 nach Helbig a. a. O. S. 176 Fig. 52 wiedergegebene, bei Sparta gefundene Bronzefigur eines Kriegers zeigt (vgl. oben S. 9 Abb. 11 und S. 220 Abb. 173). Dasselbe folgt aus Il. XI, 234, wo θώρηκος ἔνερθεν nicht durch »unter dem Panzer«, sondern durch »unten am Panzer« zu übersetzen ist. Der Gürtel bestand aus Leder, welches bisweilen rot gefärbt war (vgl. Il. VI, 219: ζωστῆρα δίδου φοίνικι φαεινόν). Die Epitheta παναίολος (IV, 186) und δαιδάλεος (IV, 135) gehen auf Metallbeschläge, wie denn XI, 236: οὐδ' ἔτορε ζωστῆρα παναίολον, ἀλλὰ πολὺ πρὶν ἀργύρῳ ἀντομένη, μόλιβος ὥς, ἐτράπετ' αἰχμή ein silberner Beschlag erwähnt wird. In der That haben sich in Griechenland (z. B. in Olympia) und Italien kleine mit geometrischen und anderen Verzierungen versehene Bronzebleche gefunden, welche zu diesem Zwecke gedient haben werden; wir geben unter Abb. 2183 ein solches nach Orsi, Sui centuroni italici della prima età del ferro tav. IV fig. 10. Dasselbe hat eine Länge von 16 und eine Breite von 10 cm, hat der Löcher am Rande wegen offenbar als Beschlag gedient und ist in der Mitte mit einem etwas komplizierten Swastika und rechts und links davon mit je vier Enten verziert. Die auf dem Gürtel unserer Abb. 2182 sichtbaren kreisförmigen Gegenstände sollen offenbar aus dem Bronzeblech herausgetriebene Buckel darstellen. Unter den ζωστῆρος ὀχῆες χρύσειοι (Il. IV, 132 und XX, 414) sind die Spangen zu verstehen (vgl. Schol. Il. XX, 414: ἧλοι ἢ κρίκοι), welche den Gürtel zusammenhielten, und es ist anzunehmen, dafs dieselben entweder vor der



2181 Mykenische Pfeilspitzen. (Zu Seite 2017.)

Taille oder im Rücken safsen, denn Il. IV, 132 ff. handelt es sich um eine Wunde an der Vorderseite, XX, 414 ff. um eine solche im Rücken; die an beiden Stellen vorkommenden Worte ὅθι — διπλόος ἤντετο θώρηξ sind nicht etwa auf die Kommissuren der beiden γύαλα, sondern auf die durch Panzer und Gürtel gebildete doppelte Lage zu beziehen (anders Helbig a. a. O. S. 197 Anm. 6). Unter dem Gürtel und dem Panzer hatte der Homerische Krieger zum Schutze des Unterleibes noch die μίτρη (Il. IV, 184 ff.; V, 857). Die Lage dieses aus Erz gefertigten Rüstungsstücks, welches nach dem Epitheton αἰολομίτρης (Il. V, 707) auch mit Ornamenten verziert war, erhellt

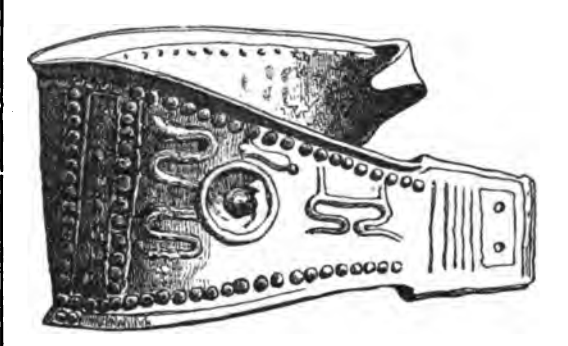


2183 Metallbeschlag des Panzers. (Zu Seite 2018.)



2182 Krieger. (Zu S. 2018.)

mit Sicherheit aus Il. IV, 184 ff.; denn der Pfeil des Pandaros durchdringt zunächst den ζωστήρ, dann den θώρηξ und endlich die μίτρη. Helbig veranschaulicht die letztere durch ein Exemplar jener breiten bronzenen Gürtelbeschläge, welche teils in Griechenland, teils auf etruskischem Boden gefunden sind. Wir wiederholen dieses unter Abb. 2184. Schwerlich hat jedoch Helbig damit das Richtige getroffen, denn diese grofsen Gürtel, über welche die Ausführungen von Orsi a. a. O. zu vergleichen sind, können nicht wohl mit dem Panzer zusammen getragen sein; sie würden den Mann an freier Bewegung in hohem Grade gehindert haben, und man hätte keinen Grund gehabt, sie so reich und sorgfältig zu verzieren, wenn sie zum Teil durch den Panzer bedeckt gewesen wären. Unter dem Panzer hätte man besser einen kleineren Gurt mit parallellaufenden Rändern getragen, wie solche vielfach in den Museen vorhanden sind; da indessen die μίτρη besonders zum Schutze des Unterleibes, soweit er nicht vom Panzer bedeckt wurde, bestimmt war, so werden wir uns unter derselben eine Metallplatte vorzustellen haben, welche auf einem ledernen Gurte befestigt war. Solche kommen auf römischen Soldatengrabsteinen am Rheine vor. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, dafs jene in der Mitte breiteren Gürtel in Homerischer Zeit nicht üblich gewesen seien; es scheint vielmehr dafs der Gürtel des Nestor (Il. X, 77) und das ζῶμα, welches Od. XIV, 482 erwähnt wird, solche breite Bronzegürtel gewesen sind, welche ohne Panzer getragen wurden und die wir auch wohl bei der Masse des Fufsvolkes vorauszusetzen haben. Zu bemerken ist, dafs die Genossen des Sarpedon Il. XVI, 419 ἀμιτροχίτωνες heifsen, also die μίτρη nicht zu tragen pflegten. Über die Bedeutung des Il. IV, 187 und 216

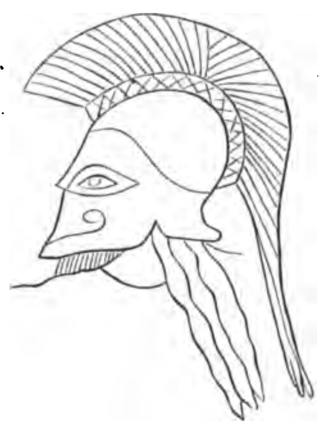


2184 Gürtelbeschlag.

erwähnten ζῶμα waren schon die alten Erklärer nicht einig; die einen verstanden darunter einen Schurz, der von den Weichen bis zu den Knieen reichte (Schol. Il. IV, 133), andere erklärten es für identisch mit dem ζωστήρ (Schol. Il. X, 77); Aristarch dagegen hielt ζῶμα für eine Bezeichnung des ganzen Panzers (Apoll. Lex. Hom. p. 81, 19 Bekk.; Bekker Anecd. Gr. p. 261, 24). Die letzte Erklärung ist zum Teil richtig; denn wenn an der oben berührten Stelle bei der Verwundung des Menelaos (Il. IV, 135 ff.) ζωστήρ, θώρηξ und μίτρη genannt werden, so tritt in der Aufzählung der nämlichen Rüstungsstücke V. 186 und 215 f. an die Stelle des θώρηξ das ζῶμα; es ist daher sehr glaublich, dafs man dieses Wort auf den vorkragenden Rand, welcher den archaischen griechischen Panzer unten abschliefst und um den der ζωστήρ gelegt ist, zu verstehen hat (vgl. Schol. Il. IV, 187). Im Schiffskatalog, der allerdings zu den jüngsten Bestandteilen der Ilias gehört, werden auch leinene Panzer erwähnt (II, 529. 830).

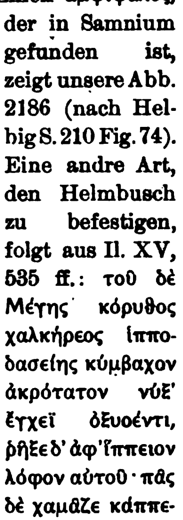
Der Helm wird mit κυνέη, κόρυς, πήληξ, τρυφάλεια bezeichnet. Das erste Wort, welches im Epos mit den andern synonym gebraucht wird (κυνέη χαλκήρης Il. III, 316; Od. XVIII, 378), deutet darauf hin, dafs man sich in ältester Zeit eines Tierfelles als Kopfbedeckung bediente (vgl. den Herakles oben S. 335 Abb. 350). In Homerischer Zeit war der Helm dagegen aus Bronze gearbeitet (Il. XII, 184; XIII, 714),

und man verstand es schon, zur Festigung mehrere Schichten Metall übereinander zu legen (Il. XI, 352: τρίπτυχος τρυφάλεια). Was die Gestalt des Helmes anbetrifft, so schützte er die Stirn (Il. VI, 9; XI, 95; XVI, 798), bedeckte die Schläfen und die Wangen (Il. XIII, 576. 805; XV, 608; XII, 183) und war endlich mit Augenlöchern versehen. Denn so ist das häufige Epitheton αὐλῶπις zu erklären (Hes. s. v. αὐλῶπις: εἶδος περικεφαλαίας, παρωμήκεις ἐχούσης τὰς τῶν ὀφθαλμῶν ὀπάς; Et. M. p. 170, 4: κοιλόφθαλμον); die andere Erklärung, welche Schol. Il. V, 182 gibt: περικεφαλαίᾳ αὐλίσκον ἐχούσῃ, καθ' ὃν πήγνυται ὁ λόφος (vgl. Et. M. p. 170, 3; Apoll. Lex. Hom. p. 47, 24; Schol. Il. XI, 353; Ameis, N. Jahrbb. f. Philol. LXIII S. 223) wird von Helbig a. a. O. S. 205 Anm. 2 mit gutem Grunde verworfen. Der Hals war unbedeckt, wie dort vorkommende Verwundungen zeigen, bei denen nicht die Durchschlagung einer Metallplatte erwähnt wird (Il. XVI, 332. 339; XV, 608); höchstens schützte ihn ein Sturmriemen (Il. III, 371). So war das Gesicht des Kämpfers so weit vom Helme bedeckt, daſs er völlig unkenntlich war, wenn nicht Eigentümlichkeiten seiner Rüstung u. dergl. ihn erkennen lieſsen (Il. V, 175—183; XI, 526 f.; XVI, 278—282). Da nirgends die Rede davon ist, daſs die Wangenschirme beweglich waren, so ist anzunehmen, daſs der ganze Helm, Kappe und Schirme, aus einem Stücke gearbeitet war, ähnlich wie bei dem unter Abb. 2185 abgebildeten Helme von einem Vasengemälde (nach Helbig a. a. O. S. 207 Fig. 73). Einen Nasenschutz scheinen nicht alle Helme gehabt zu haben, wenigstens sprechen Il. V, 290 f. und XIII, 615 dagegen. Vasenbilder ältesten Stils (vgl. oben Taf. I N. 10) zeigen Helme mit und ohne Nasenschutz. Daſs der Helm recht weit war, folgt aus der nicht seltenen Erwähnung seines Schwankens (vgl. Il. XV, 608). Was sodann die φάλοι anbetrifft, welche namentlich von Rüstow und Köchly, Geschichte des Kriegswesens S. 9, für Schirme zum Schutze der Stirn bezw. des Nackens und der Wangen erklärt worden sind, so ist nicht daran zu zweifeln, daſs wir in ihnen vielmehr Bügel zu erkennen haben, welche sich vom Hinterkopfe über die Mitte der Helmkappe weg nach der Stirn zu erstreckten. So sagt schon der Schol. Il. XIII, 132: φάλοι μὲν τὰ προμετωπίδια ἐπαναστήματα, ὧν καὶ ὁ λόφος ἔχεται. Es ergibt sich das auch daraus, daſs Speere, welche den φάλος treffen, in die Stirn eindringen (Il. IV, 460; VI, 9), und daſs bei gedrängter Aufstellung der Hintermann, wenn er den Kopf neigt, mit seinem φάλος den des Vordermannes berührt. Der φάλος war die stärkste Stelle des Helmes, die selbst Axthiebe aushielt (Il. XIII, 614), und an der Schwertklingen zersprangen (Il. III, 361; XVI, 337). Auf dem φάλος saſs der Helmbusch, λόφος (Il. XIII, 614), und zwar, wie oben Taf. I Fig. 10 der Helm des Aias zeigt, war er in eine Rinne desselben eingelassen. Es gab auch Helme mit zwei, selbst vier ähnlichen Bügeln (Il. XI, 41: κρατὶ δ' ἐπ' ἀμφίφαλον κυνέην θέτο τετραφάληρον, ἵππουριν; XII, 384: θλάσσε δὲ τετράφαλον κυνέην; vgl. τρυφάλεια für τετρυφάλεια). Einen ἀμφίφαλος, der in Samnium gefunden ist, zeigt unsere Abb. 2186 (nach Helbig S. 210 Fig. 74).





2185 Helme. 2186



Eine andre Art, den Helmbusch zu befestigen, folgt aus Il. XV, 535 ff.: τοῦ δὲ Μέγης κόρυθος χαλκήρεος ἱπποδασείης κύμβαχον ἀκρότατον νύξ' ἔγχεϊ ὀξυόεντι, ῥῆξε δ' ἀφ' ἵππειον λόφον αὐτοῦ· πᾶς δὲ χαμᾶζε κάππεσεν ἐν κονίῃσι, νέον φοίνικι φαεινός, da es leicht ersichtlich ist, daſs bei der an erster Stelle beschriebenen Befestigung des Helmbusches die Wirkung des Lanzenstoſses eine derartige nicht sein konnte. Eben darauf führt auch das mehrfach erwähnte Nicken des Helmbusches (Il. III, 337; VI, 469; XI, 42; XXII, 314). In allen diesen Fällen war der Busch an einer auf die Kappe gesetzten Bronzeröhre befestigt (vgl. oben S. 988 Abb. 1191b). Gemeiniglich liegt aber auf der etwas nach vorn gekrümmten Röhre noch ein Zwischenglied, in das der Helmbusch eingelassen ist (s. den Helm des Paris, oben Taf. I Fig. 10). Zwei Röhren mit Büschen auf einem Helme zeigt dort die Gestalt des Glaukos. Die nur Il. XVI, 105: πήληξ βαλλομένη καναχὴν ἔχε· βάλλετο δ' αἰεὶ κὰπ φάλαρ' εὐποίηθ' vorkommenden φάλαρα sind in verschiedener Weise gedeutet, und zwar als Metallschuppen des Helmbandes, als Nacken- oder Wangenschirme, oder mit dem φάλος identifiziert. Richtiger sagt schon Schol. Il. XVI, 105: φάλαρα τὰ κατὰ τὸ μέσον τῆς περικεφαλαίας μικρὰ ἀσπιδίσκια,

ἅτινα κόσμου χάριν ἐπιτίθενται und Helbig S. 213 ff. hat gezeigt, daſs wir unter φάλαρα Metallbuckel zu verstehen haben, welche aus der Helmkappe herausgetrieben oder auf dieselbe aufgenietet sind. Veranschaulicht werden sie durch unsere Abb. 2186. Hienach erklärt sich auch leicht das Epitheton τετραφάληρος (Il. V, 743; XI, 41), welches einen Helm bedeutet, der auf jeder Seite mit zwei derartigen Buckeln versehen ist. Der Helmbusch bestand aus Roſshaaren (Il. VI, 469: λόφος ἱππιοχαίτης; XV, 537: ἵππειος λόφος; XII, 339: ἱππόκομος; III, 337: ἵππουρις und III, 369: ἱπποδάσεια). Künstliche Färbung findet sich Il. XV, 538. Was die στεφάνη anbetrifft, so erfahren wir aus dem Epos nur, daſs sie von Erz war (Il. VII, 12; X, 30; XI, 96) und den Kopf bedeckte (XI, 97); es bleibt also unklar, ob sie als mit Wangen- und Nackenschirmen versehener Helm oder nur als Sturmhaube anzusehen ist. Im X. Buche der Ilias, welches sehr jung ist und dessen Dichter sich in besonderer Ausstattung seiner Helden gefällt, trägt Diomedes eine Mütze aus Stierfell ohne Bügel und ohne Busch, welche καταῖτυξ genannt wird (X, 258), Odysseus über einer Filzkappe eine Mütze aus Rindsleder, die inwendig mit Riemen gefestigt und auſsen mit Eberzähnen besetzt ist (X, 261 ff.), Dolon endlich eine Mütze aus Marderfell (X, 335). Derartige Kopfbedeckungen eigneten sich vorzüglich zu nächtlichem Kundschafterdienste.

Die Beinschienen (κνημῖδες) wurden aus Bronze hergestellt (Il. VII, 41: χαλκοκνημῖδες Ἀχαιοί), und wenn einigemal (Il. XVIII, 613; XXI, 592) für die Beinschienen des Achilleus κασσίτερος als Material erwähnt wird, so kann daraus unmöglich auf zinnerne Schienen geschlossen werden, da dies Metall zu solchem Zwecke völlig ungeeignet ist; höchstens könnte es sich um Verzinnung handeln, wenn nicht lieber anzunehmen ist, daſs der Dichter dieses seltene Material nur erwähnte, um seiner Schilderung den Reiz des Wunderbaren zu verleihen. Die mehrfach (vgl. Il. III, 331; XI, 18) vorkommenden silbernen ἐπισφύρια wurden von O. Müller (Archäol. S. 498) und Rüstow und Köchly (Kriegswes. S. 15) für den Apparat zur Befestigung der Schienen um die Knöchel erklärt, während sie Helbig (S. 195) für eine silberne Einfassung an den unten vorkragenden Enden der Schienen hält; erstere Erklärung scheint die richtige zu sein, da eine derartige Vorkehrung doch vorhanden gewesen sein muſs. Auf eine solche deuten gewisse Linien auf den Abb. 171, 366, 744 und 795.

Über die Form des Schildes (ἀσπίς, σάκος, λαισήϊον) gewährt das häufig vorkommende ἀσπὶς πάντοσ' ἐΐση (Il. III, 347; V, 300) keinen Aufschluſs, da dieser Ausdruck allerdings auf einen kreisrunden Schild gehen, aber auch einen allenthalben deckenden Schild bezeichnen kann; jedoch ist nach dem Gebrauche von κύκλος für Schildfläche (Il. XII, 297), κύκλοι für die Schichten des Schildes (XX, 280) sowie für die Streifen der Oberfläche (XI, 33) und von ἀσπὶς εὔκυκλος (V, 453) ein Zweifel an der Benutzung kreisrunder Schilde nicht gestattet. Es müssen aber auch Schilde anderer Form üblich gewesen sein. Il. XV, 645 ff. stöſst der Mykenäer Periphetes an den Rand des als ποδηνεκής bezeichneten Schildes und gerät dadurch zu Fall; VI, 117 schlägt dem Hektor der Schild an den Nacken und an die Füſse, und XVI, 803 findet sich das Epitheton τερμιόεις, welches Od. XIX, 242 von dem lang herabfallenden Chiton gebraucht wird. Diese Schilde können nicht rund gewesen sein, da die aus den betreffenden Angaben zu folgernde enorme Gröſse in jeder Weise die freie Bewegung des Kämpfers gehindert haben würde. Ferner schlieſsen Verwundungen an der Hüfte (Il. V, 300 ff.), am Bauche (XI, 424), sowie an der Brust (XVI, 312) groſse Dimensionen des kreisrunden Schildes aus. Es ist daher anzunehmen, daſs die runden Schilde nur von mäſsiger Gröſse waren, und hinsichtlich der andern Klasse ist auf die mykenischen Monumente zu verweisen. Jedoch waren die mit Ausschnitten versehenen und die platten viereckigen Schilde wahrscheinlich nicht üblich. Keine Andeutung läſst auf ihren Gebrauch schlieſsen; dahingegen passen auf die groſsen ovalen Schilde, deren Rand ununterbrochen verläuft, die Ausdrücke ὑπασπίδια προποδίζων (Il. XIII, 158) oder ὑπασπίδια προβιβάς (XVI, 609); ferner σάκος ἠΰτε πύργος (XVII, 128). Ein solcher Schild bestand aus übereinander genähten Stierhäuten und war auſsen mit Bronze beschlagen. Der Schild des Aias (Il. VII, 222 f.) hat sieben Lagen aus Häuten und eine achte aus Bronze, und Il. XV, 479 besteht Teukros' Schild aus vier Lagen (σάκος τετραθέλυμνον). Wenn der Schild des Achilleus (XVIII, 481; XX, 271 f.) fünf Lagen hat, zwei aus Bronze, zwei aus Zinn und eine aus Gold, so charakterisiert dies den Schild als Phantasiegebilde, da es unmöglich gewesen sein würde, ein solches Waffenstück zu handhaben. Die Stärke des Schildes, welche in der Mitte am gröſsten war, nahm nach dem Rande zu ab, indem die Durchmesser der Häute immer geringer und der Metallbeschlag schwächer wurde (Il. XX, 275: ἄντυγ' ὑπὸ πρώτην, ᾗ λεπτότατος θέε χαλκός, λεπτότατος δ' ἐπέην ῥινὸς βοός); in der Mitte befand sich der ὀμφαλός, eine starke runde Bronzeplatte. Somit entstanden auf der Auſsenseite des Schildes eine Anzahl konzentrischer Gürtel. Bei dem Il. XI, 34 erwähnten Schilde waren 20 ὀμφαλοί oder kleinere Buckel aus Zinn auf diese Gürtel verteilt, während der 21. aus κύανος (etwa eine Bronzescheibe mit blauem Glasfluſs überzogen) die Mitte einnahm. Der Rundschild hatte zur Handhabung auf der Innenseite zwei Bügel, den oberen zum Durchstecken des Armes, den unteren zum Hineingreifen mit der Hand, wie das auch auf

archaischen Vasenbildern vorkommt (vgl. oben S. 730, Abb. 784). Dementsprechend haben der Schild des Idomeneus (Il. XIII, 405 ff.), sowie der goldene des Nestor (VIII, 192) zwei κανόνες. Diese Art der Handhabung, welche für die griechische Welt die Karer (s. unten) eingeführt haben sollen, findet sich schon auf den Reliefs von Ibsambul aus dem 14. Jahrh. v. Chr., auf denen die im Heere Ramses' II. dienenden kleinasiatischen Hilfsvölker ihre Rundschilde in dieser Weise tragen (vgl. Helbig a. a. O. S. 229 Fig. 84 und Weiſs, Kostümkunde I² S. 29 Fig. 31 C). Beim Ovalschilde, der, wie bereits bemerkt, nur einen Bügel haben konnte, erleichterte dem Träger die Last der Schildriemen, τελαμών (Il. XVI, 803), von dem ebenfalls schon oben die Rede gewesen ist. Vermittelst eines solchen lieſs Periphetes (Il. XV, 645) den Schild am Körper herabhangen. Aber auch bei dem erheblich kleineren Rundschilde wurde zu demselben Zwecke der τελαμών angewandt (Il. XI, 545: ὄπιθεν δὲ σάκος βάλεν). Er lief über die Brust (Il. II, 388; XII, 401; XIV, 404) und muſs beim Diomedes, welchen Pandaros V, 98 an der rechten Schulter verwundet hat, nach V. 796 auf dieser geruht haben; indessen ist nach Umständen eine andere Lage nicht ausgeschlossen. Näheres erfahren wir aus dem Epos über den τελαμών nicht, nur werden zweimal (Il. XI, 38; XVIII, 480) silberne Beschläge erwähnt. Die λαισήϊα πτερόεντα (Il. V, 453; XII, 426), welche neben dem Rundschilde genannt werden, hat man nach dem Vorgange O. Müllers (Dorier II S. 245 Anm. 2 und Archäol. S. 498 § 342, 6) in den kleinen Rundschilden erkannt, an deren unterem Rande zum Abfangen der Lanzen ein länglicher viereckiger Behang angebracht ist; indessen ist diese Ansicht widerlegt (Michaelis, Annali dell' inst. 1875 S. 76); man hat sie vielmehr für kleine leichtbewegliche Schilde zu halten, wie sie von den Mannschaften getragen wurden; wenigstens wird ein λαισήϊον im Epos nie bei einem der Helden erwähnt. Vielleicht fehlte dieser Gattung von Schilden der Bronzebeschlag (vgl. Herod. VII, 91 von den Kilikiern: λαισήϊά τε εἶχον ἀντ' ἀσπίδων, ὠμοβοέης πεποιημένα). Über den Schild des Achilleus hat Helbig a. a. O. S. 291 ff. in einem besondern Exkurse gehandelt und faſst die Resultate seiner Untersuchung in folgende Worte zusammen: »Der Schild als Ganzes ist ein Gebilde der poetischen Phantasie; dagegen sind die Beschreibungen der einzelnen Scenen vielfach durch bildliche Darstellungen bestimmt. Man hat diese Darstellungen vorwiegend auf den von den Phönikiern importierten Metallgefäſsen oder auf griechischen Nachahmungen der letzteren anzunehmen. Doch war, wie es scheint, daneben auch die Erinnerung an griechische Bildwerke wirksam, in denen der nationale Geist bereits einen individuellen Ausdruck gewonnen hatte. Was die Anordnung der Dekoration betrifft, so ist es gewiſs, daſs das kosmische Mittelbild und der den Rand umgebende Okeanos fest lokalisiert vor der Phantasie des Dichters standen, wogegen es ungewiſs bleibt, inwieweit er eine klare Vorstellung von der Disposition der Scenen hatte, welche er zwischen jenen beiden Darstellungen beschreibt.«

2187 Schwert.

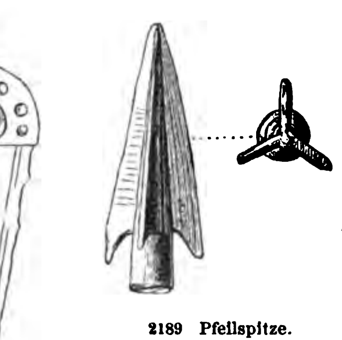
Hinsichtlich der Angriffswaffen ist folgendes zu bemerken: das Schwert (ξίφος, φάσγανον, ἄορ) ist in der Ilias und Odyssee durchaus aus Bronze (Il. XVIII, 34 ist ein späterer Zusatz); es dient zum Hiebe (Il. V, 80. 146. 584. X, 455. 484. 489. XI, 109. 146 u. a. m.) wie zum Stoſse (Il. IV, 531. XIII, 147. XIV, 26. XV, 278 u. a. m.), war zweischneidig (ἄμφηκες Il. X, 256; ἀμφοτέρωθεν ἀκαχμένον Od. XXII, 80) und ziemlich lang (μέγα Il. I, 194; XV, 712 u. a. m.; τανύηκες XIV, 385; XVI, 473). Eine silberne Scheide (κουλεόν) wird Il. XI, 30 und eine elfenbeinerne Od. VIII, 404 erwähnt. Endlich ist von einem silbernen Griff (κώπη) die Rede Il. I, 219 und Od. VIII, 403. In betreff des häufigen Epithetons ἀργυρόηλον ist dem bei den mykenischen Waffen Bemerkten noch folgendes hinzuzufügen. Wenn es Od. XI, 97 heiſst: ἐγὼ δ'ἀναχασσάμενος ξίφος ἀργυρόηλον κουλεῷ ἐγκατέπηξ', so ist wohl nicht daran zu zweifeln, daſs die Nägel sich nicht an der Scheide, sondern am Schwerte selbst befunden haben; wenn sodann in Fällen, wo mit Sicherheit anzunehmen ist, daſs das Schwert in der Scheide steckte (Il. VII, 303 f.; Od. VIII, 406, ferner Il. II, 45; III, 334; XVI, 135 u. a. m.), dieses Epitheton gebraucht wird, so können die Nägel nicht an der Klinge, sondern müssen am Griff gesessen haben. Besonders deutlich wird dies aus Il. XI, 29 ff., wo Agamemnon das Schwert umhängt und die hier goldenen Nägel vor der Scheide erwähnt werden. Den vorstehenden Angaben entspricht ein in Mykenä, jedoch nicht in den Schachtgräbern, sondern auf dem Burghügel gefundenes, also späteres Schwert, das wir nach Schliemann, Mykenae S. 167, N. 221 als Abb. 2187 wiedergeben. Dasselbe ist 60 cm lang; die breite zweischneidige Klinge wird erst an der Spitze schmaler, war also auf den Hieb und den Stich berechnet. Angel und Klinge sind aus einem Stück gearbeitet. In der Angel befinden sich vier Löcher und je zwei auf der Schwellung, welche den Übergang zur Klinge vermittelt; es waren also zur Befestigung der Klinge im Griff acht Nägel erforderlich, welche für diesen eine passende Zierde bildeten. Auf den Griff bezieht sich auch das Epitheton μελάνδετος, welches sich

aufser Il. XV, 713 auch Hes. Scut. 221; Eur. Or. 821; Phoen. 1091 und Frgm. 374 findet. Zur Erklärung desselben haben wir uns einen aus einem bronzenen Stabe bestehenden Schwertgriff vorzustellen, der in gleichen Entfernungen von bronzenen Scheiben umgeben ist, wie das unsere Abb. 2188 zeigt, welche einen in Oberitalien gefundenen Dolch nach Helbig a. a. O. S. 241 Fig. 88 darstellt. Die Lücken zwischen den Scheiben wurden nun mit Holz, einer harzigen Masse oder Bindfaden ausgefüllt, und wenn man diesen Füllungen naturgemäfs eine dunkle Färbung gab, so machten sie den Eindruck von schwarzen Bändern. Das Wehrgehenk (τελαμών, ἀορτήρ) bestand aus Leder (Il. XXIII, 825), scheint aber mitunter mit goldenen und silbernen Beschlägen versehen gewesen zu sein, wie aus Phantasiegebilden der Dichter (Od. XI, 609 ff. Wehrgehenk des Herakles, Il. XVIII, 597 f. vom Schilde des Achill) hervorgeht. Das Wehrgehenk lief über die Brust und das Schwert mufs seiner Länge wegen an der linken Seite getragen sein, wie das auch auf archaischen Monumenten stets der Fall ist. An der Schwertscheide befestigte man wohl ein Messer (μάχαιρα, Il. XIX, 252).

Der Speer (ἔγχος, ἐγχείη, αἰχμή, ἄκων, δόρυ) hatte einen Schaft von Eschenholz (daher μελίη, μείλινον ἔγχος) und zwei metallene Spitzen, von denen die untere (σαυρωτήρ Il. X, 153; οὐρίαχος XIII, 442) dazu diente, den Speer in die Erde zu stofsen. Die Form der Spitze, in deren Tülle (αὐλός Il. XVII, 297) der Schaft gesteckt wurde, und zu deren Befestigung noch ein Ring (Il. VI, 320: περὶ δὲ χρύσεος θέε πόρκης) verwendet worden zu sein scheint, läfst sich aus dem Epos nicht erkennen; es bleibt daher unklar, ob wir sie uns vierkantig oder blattförmig und zweischneidig vorzustellen haben. Auch das häufige Epitheton ἀμφίγυος ist unklar; man erklärt es entweder durch »mit zwei Spitzen versehen« (Ameis zu Od. XVI, 474) oder durch »zweischneidig« (G. Hermann zu Soph. Trach. 502), wobei auf ausgeschweifte Form zurückgegangen wird. Die Länge des Schaftes betrug 11 Ellen = 5 m (ἑνδεκάπηχυ, Il. VI, 319; VIII, 494), worauf die Epitheta πελώριος (Il. V, 594) und δολιχόσκιος (Il. III, 346) deuten. Bei der Verteidigung der Schiffe kommen längere Speere zur Verwendung; der des Aias ist 22 Ellen lang (δυωκαιεικοσίπηχυ Il. XV, 678), so dafs der Schaft aus mehreren Stücken zusammengesetzt war (ξυστὰ κολλήεντα Il. XV, 389).

Der Kampf mit Bogen und Pfeilen war wenig geachtet; Paris wird deswegen verhöhnt (Il. XI, 385; IV, 242). Der Bogen bestand aus Horn (Il. IV, 109 ff; Od. XXI, 395), das eine Ende desselben war mit einem metallenen Knopfe oder Ringe (κορώνη Il. IV, 111; Od. XXI, 138) versehen, um den oder in den die Sehne, welche an dem andern Ende fest safs, vor dem Gebrauche gewickelt bezw. eingespannt wurde. Zu diesem Zwecke mufste der Bogen aus seiner natürlichen Form nach der entgegengesetzten Seite hin gekrümmt werden (hierauf geht das Epitheton παλίντονος), was Pandaros (Il. IV, 112 f.) ausführt, und was in der Odysee (XXI, 407) erst dem Odysseus gelingt, nachdem die Freier trotz Bestreichens mit Fett (181 ff.) und Erwärmens (246) verzweifelt haben. Wurde der Bogen nicht gebraucht, so lag er in einem Gefäfse (Il. IV, 105 mit den Schol., Od. XI, 607); in der Odyssee, (XXI, 54) heifst dasselbe γωρυτός. Die Pfeilspitze wurde mit einer Schnur am Schafte festgebunden (Il. IV, 151), der am unteren Ende einige Einschnitte (γλυφίδες Il. IV, 122) hatte, in denen Federn befestigt waren (Il. IV, 117: ἰὸν πτερόεντα, vgl. Eur. Or. 274: τόξων πτερωτὰς γλυφίδας). Die Spitze war aus Bronze verfertigt (ἰὸς χαλκοβαρής Il. XV, 465; vgl. XIII, 662; IV, 123, wo eine eiserne Spitze erwähnt wird, ist wahrscheinlich eingeschoben), dreischneidig τριγλώχιν Il. V, 393; XI, 507) und mit Widerhaken

2188 Dolch.



2189 Pfeilspitze.

(ὄγκοι Il. IV, 151) versehen. Derartige Spitzen haben sich in Griechenland häufig gefunden; eine aus Megalopolis stammende gibt unsere Abb. 2189 nach Helbig a. a. O. S. 245, Fig. 94 wieder. Vergiftung der Pfeile kommt in der Ilias nicht vor, in der Odyssee (I, 260 ff.) wird erzählt, Odysseus habe einmal eine Reise unternommen, um sich Pfeilgift zu verschaffen. Zu bemerken ist, dafs die Lokrer des Aias nur mit Bogen und Schleuder kämpfen (Il. XIII, 713 ff.). Die bronzene Streitaxt (ἀξίνη, πέλεκυς) führt nur der Troer Peisandros im Kampfe mit Menelaos (Il. XIII, 611), aufserdem werden Äxte beim Kampfe um die Schiffe (Il. XV, 711) summarisch erwähnt; über ihre Form ist aus dem Epos nichts zu entnehmen. Das die Schleuder (σφενδόνη) nur von den gemeinen Kriegern getragen wurde, erhellt aus Il. XIII, 599 ff., wo ein θεράπων des Agenor diesem die verwundete Hand mit der Schleuder verbindet; dieselbe war aus Schafwolle verfertigt (a. a. O. ἐυστρεφεῖ οἰὸς ἀώτῳ). Eine Keule (κορύνη) führt

in einer Erzählung des Nestor (Il. VII, 138 ff.) Areïthoos von Arne in Böotien.

In stilistischer Hinsicht wird, wie schon bemerkt, die homerische Rüstung im ganzen der auf den archaischen Vasenbildern dargestellten entsprochen haben; wahrscheinlich war sie aber noch eckiger und ungefüger, da die Metalltechnik, bis zu der Zeit, aus welcher diese stammen, doch wohl Fortschritte gemacht hatte. Dafs in der homerischen Periode der Streitwagen üblich blieb, bedarf wohl kaum der Bemerkung, dahingegen dürfen wir die in gleicher Weise war der Philister Goliath mit einem »schuppichten Panzer« gerüstet, dessen Gewicht 5000 Sekel betrug (1. Sam. 17, 5); doch scheint der eherne Vollpanzer bei den Vorderasiaten nicht üblich gewesen zu sein. Möglich ist, dafs derselbe unter orientalischem Einflusse von den Karern erfunden ist, denen im Altertum einige wichtige Neuerungen auf dem Gebiete des Waffenwesens zugeschrieben werden. So sollen der doppelte Schildgriff (ὄχανα), die Schildzeichen (ἐπίσημα), die Helmbüsche, Schildbuckel und Beinschienen von ihnen herstammen



2190 Schwergerüstete Krieger. 2191

Frage aufwerfen, woher die Panoplie, namentlich die Erzpanzer stammen, welche im Epos so unvermittelt nach der dürftigen Rüstung der Mykenäer erscheinen. Die Schutzwaffen der Ägypter beschränkten sich während der Zeit des alten Reiches auf den Schild und den Kopfschutz, während Arme und Beine unbedeckt blieben. Erst seit den siegreichen Kämpfen in Asien kamen Schienen- und Schuppenpanzer in Anwendung, und zwar gehörten diese anfänglich zu den Tributgegenständen der vorderasiatischen Länder. Nach 1. Sam. 17, 38 trug Saul einen schweren Panzer, wahrscheinlich eine mit bronzenen Schienen oder Platten besetzte Jacke; (Herod. I, 171; Schol. Thuk. I, 8; Plin. Nat. Hist. VII, 200). Solche Nachrichten sind zwar meist unglaubwürdig, doch scheint hier die Überlieferung des Grundes nicht völlig zu entbehren, da die Karer in der That lange Jahre hindurch die Rolle der Landsknechte gespielt haben (Archil. Frgm. 21 B.; Herod. II, 152; 145; 163; V, 112; Strab. XIV p. 661). Wir hätten demnach anzunehmen, dafs die Karer die Panoplie ursprünglich bei den vorderasiatischen Semiten kennen lernten, sie durch Hinzufügung des bronzenen Vollpanzers verbesserten und dann den Griechen zubrachten, welche sie nach der dorischen Wanderung annahmen. Es war natürlich,

dafs die schlimme Lage, in welche die griechischen Auswanderer in der Fremde gerieten, sie antrieb ihre Wehrhaftigkeit zu verstärken.

In der historischen Zeit, zu deren Betrachtung wir uns jetzt wenden, zerfiel nach völliger Entwickelung des Kriegswesens das Fufsvolk in Ansehung seiner Bewaffnung in ὁπλῖται, πελτασταί und ψιλοί (γυμνῆτες). In der ersten, bis zur Schlacht von Platää reichenden, Periode bestehen jedoch die Heere wesentlich nur aus Hopliten. Ihre Bewaffnung war der Hauptsache nach die in der Homerischen Periode übliche, nur wurde der Gebrauch des mannshohen Ovalschildes, wahrscheinlich infolge der Abschaffung des Streitwagens, der fortan nur noch bei den Nationalspielen erscheint, aufgegeben. Jener Schild wird weder in der Lyrik erwähnt, noch in der Kunst dargestellt, und nirgends ist von seiner Benutzung in der Schlacht die Rede. Da auch die Mitra nicht mehr genannt wird, so scheint auch dieses Waffenstück aufser Gebrauch gekommen zu sein. Die sonstigen Stücke der Ausrüstung nennen die Lyriker und zwar den θώραξ, das ζῶμα, die κνημῖδες, die κυνέη, den λόφος, die ἀσπίς, das ξίφος, die χαλκίδικαι σπάθαι, das ἔγχος. Auch von Leinenpanzern ist die Rede. S. Tyrtaios 11, 12; Alkaios 15. 24 B. Das Bild eines Hopliten dieser Periode zeigen unsere Abb. 2190 und 2191, von denen die erste eine in Olympia gefundene Bronzefigur nach Bötticher, Olympia² S. 172 N. 26, die zweite eine ähnliche in Dodona gefundene Statuette nach Archäol. Zeit. 1882, Taf. 1 wiedergibt. Vgl. ferner die oben N. 358 abgebildete und S. 339 besprochene Aristionstele, welche in die Zeit des Peisistratos zu setzen ist, und endlich die Abb. 2192 nach Schliemann, Mykenae S. 153 N. 213 reproduzierten, in Mykenae, jedoch nicht in den Schachtgräbern, sondern in dem kyklopischen Hause südlich von der Agora gefundenen Vasenfragmente. Von den leichten Truppen finden sich in dieser Periode, da die Peltasten erst später auftreten, nur die ψιλοί, Speerwerfer, Bogenschützen oder Schleuderer, deren Ausrüstung aufserordentlich primitiv war und stets geblieben ist. Pausan. IV, 11, 3 gibt ihnen Felle von Schafen, Ziegen oder wilden Tieren, und noch Asklepiod. Tact. I, 2 spricht ihnen ausdrücklich die Schutzwaffen ab. Bei Tyrtaios, frgm. 11 B wird ihnen eine Kampfweise empfohlen, wie sie der Bogenschütze Teukros bei Homer (Il. VII, 276: στῆ δ' ἄρ' ὑπ' Αἴαντος σάκεϊ Τελαμωνιάδαο) ausübt. In Sparta kämpften als ψιλοί die Heloten, in Athen die Theten. Bezügliche bildliche Darstellungen fehlen ebenso wie solche von Reitern, welche in dieser Periode in den Hauptstaaten Griechenlands noch nicht vorkommen. Herod. IX, 173. 196 erwähnt nur thessalische Reiterei und deutet an, dafs auch andere Völkerschaften solche gestellt hatten.

In der zweiten, von der Schlacht bei Platää bis zur Schlacht bei Mantinea reichenden Periode bleiben zunächst die Hopliten die Kerntruppen des Heeres, und ihre Waffen sind im wesentlichen die früheren (Xen. Anab. VII, 4, 16); es zeigt sich jedoch eine

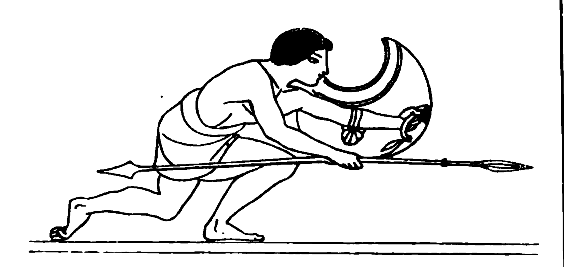


2192 Hopliten; Vasenbild.

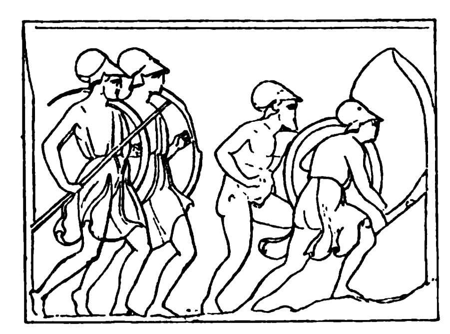
Tendenz zur Erleichterung des Panzers, indem neben dem alten Erzpanzer andere Gattungen von geringerem Gewichte aufkamen, zunächst das mit Erz beschlagene Lederkoller, wie es unsere Abb. 2193 nach Gori, Museum Etrusc. I pl. 148, 1 zeigt, dann der Schuppenpanzer (θώραξ λεπιδωτός oder φολιδωτός Herod. IX, 22; Poll. I, 134), welcher oben S. 8 Abb. 9 dargestellt ist, und das blofse Lederkoller (σπολάς Poll. VII, 10), welches auf unserer Abb. 2194 nach Benndorf, Griechische und Sicilische Vasenbilder XXXIX, 1 erscheint. Wahrscheinlich wurden auch die Helme und Beinschienen infolge besserer Metalltechnik erleichtert. Als Angriffswaffen wurden der kurze dorische Spiefs von etwa 8 Fufs Länge und das kurze ξίφος (Plut. Lyc. 19) beibehalten. Neben diesen waren die μάχαιρα und die ξυήλη, etwas gekrümmte Schwerter, über die weiter unten eingehender gehandelt werden wird, üblich. Die ψιλοί werden häufig erwähnt,



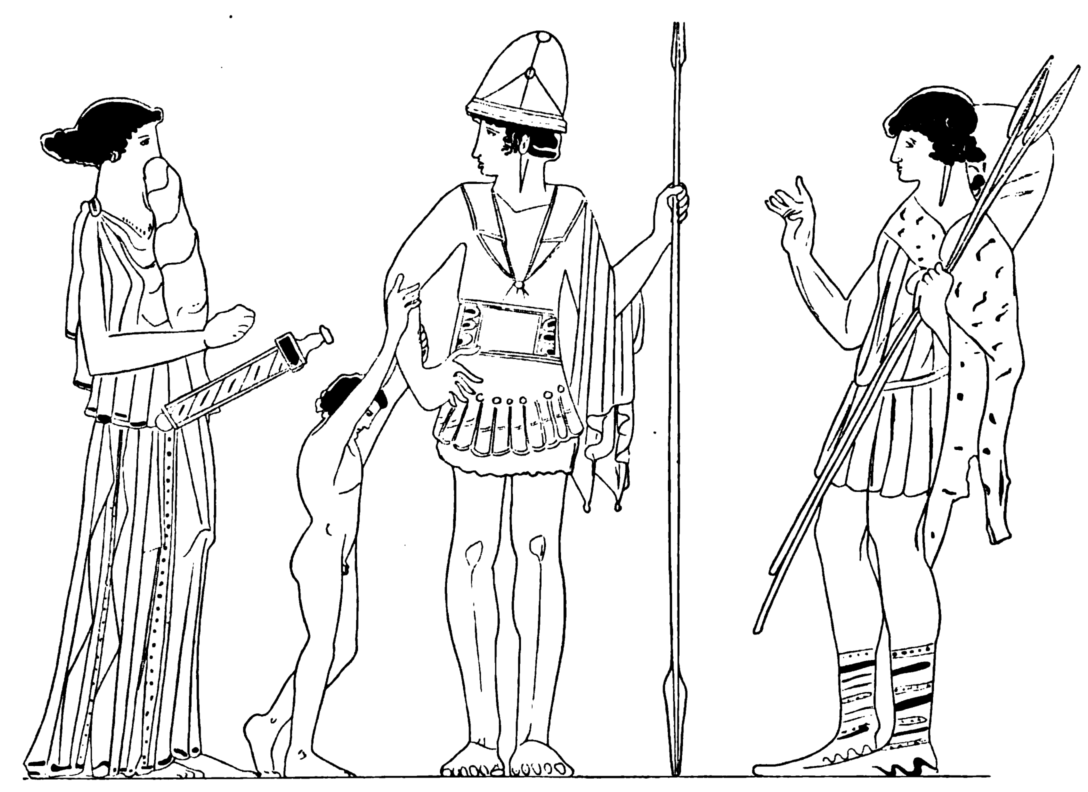
2193 Odysseus gegen die Skylla. (Zu Seite 2025.)



2195 Peltast. (Zu Seite 2027.)



2196 Peltasten. (Zu Seite 2027.)



2194 Kriegers Abschied. (Zu Seite 2025.)

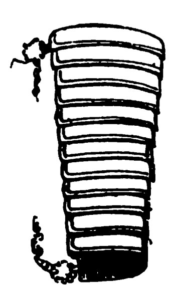
Aetoler und Akarnanen, namentlich aber thrakische und arkadische Speerschützen (Thuk. VII, 27, 1; 57, 8), kretische Bogenschützen (Thuk. IV, 25, 3; 43, 2) und rhodische Schleuderer (Thuk. VI, 43, 2). Die letzteren führten ihre Munition, Steine oder Bleikugeln (Xen. Anab. III, 31, 7), in einer Tasche (διφθέρα, Xen. Anab. V, 2, 12), welche allerdings dem auf der Münze oben unter Abb. 1070 abgebildeten Schleuderer fehlt. Zu den ψιλοί gehörten auch die πετροβόλοι (Xen. Hell. II, 4, 12), in der Gegend des Kriegsschauplatzes einheimisches Volk, welches sich zur Teilnahme am Kampfe anbot; sie warfen Steine aus freier Hand. — Die Anfänge einer eigentlichen leichten Infanterie haben wir bei den Lakedämoniern in dem λόχος der Skiriten (Bekk. Anecd. Gr. p. 305,22) zu erkennen; darauf läfst ihre Verwendung schliefsen (Xen. Resp. Lac. 12, 3; 13, 6; Cyrop. IV, 2, 1). Geradezu πελτασταί genannte Truppen finden sich bei der Expedition des Brasidas nach der Chalkidike erwähnt (Thuk. IV, 111). Sie treten seit dem Aufkommen des Söldnerwesens mehr und mehr hervor. Ursprünglich waren die Peltasten eine thrakische Nationalwaffe (Thuk. II, 29, 4. Xen. Memor. III, 9, 2. Arist. Ach. 159. Lys. 563), deren Tracht nach Herodot (VII, 75) aus Chiton und Mantel, einer Fellkappe, ledernen Beinschienen und Sandalen bestand, während sie als Angriffswaffen den Wurfspiefs, ein kurzes Schwert und als Schutzwaffe den πέλτη genannten, wahrscheinlich aus Holz bestehenden und mit Leder überzogenen Schild (Aristot. beim Schol. zu Eur. Rhes. 311) führten. Diese Ausrüstung blieb ihnen dann auch in den griechischen Heeren (Arr. Tact. 2, 9: τὸ πελταστικὸν δὲ κουφότερον μὲν τυγχάνει ὂν τοῦ ὁπλιτικοῦ — ἡ γὰρ πέλτη σμικρότερον τῆς ἀσπίδος καὶ ἐλαφρότερον, καὶ τὰ ἀκόντια τῶν δοράτων καὶ σαρισῶν λειπόμενα — βαρύτερον δὲ τοῦ ψιλοῦ). Da ihnen ihre Schutzwaffe ermöglichte, im Gegensatze zu den ψιλοί auch zum Nahkampfe vorzugehen (Xen. Anab. I, 10, 7. Hell. II, 4, 15), wobei sie einen längeren Speer als Stofswaffe verwandten, den sie neben den Wurfspiefsen führten (Aristot. a. a. O.), so standen sie in der Mitte zwischen den Hopliten und den ψιλοί. Peltasten sind auf bildlichen Darstellungen kaum nachzuweisen. Durch seine mangelhafte Bekleidung unterscheidet sich von der gegebenen Beschreibung sehr erheblich der auf unserer Abb. 2195 nach Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 38 wiedergegebene Krieger von einem Skyphos aus Athen; eher gehören hieher einzelne Figuren von dem Nereidenmonumente oben Taf. XXIV (vgl. jedoch die Bemerkungen S. 1014), und von der Westwand des Heroon von Gjölbashi, Archäol.-epigraph. Mitteil. aus Österreich VI, Taf. VII und VIII, die wir als Abb. 2196 reproduzieren. Peltastenartig war auch die Rüstung der Achäer vor Philopoemens Reformen (Plut. Philop, 9: ἐχρῶντο μὲν γὰρ θυρεοῖς μὲν εὐπετέσι διὰ λεπτότητα καὶ στενωτέροις τοῦ περιστέλλειν τὰ σώματα, δόρασι δὲ μικροτέροις πολὺ τῶν σαρισῶν. Vgl. Pausan. VIII, 50, 1); diese zeigt der betende Krieger, den wir unter Abb. 2197 nach einem Relief von Kleitor (Mitteil. d. Arch. Inst. zu Athen 1881 Taf. V) abbilden.



2197 Betender Krieger.

Die Reiterei entwickelte sich bei den Lakedämoniern nur langsam und war von schlechter Beschaffenheit, da die schlechtesten Mannschaften zu diesem Dienste ausgesucht wurden; die Pferde gaben die Reichen aus ihren Ställen her (Xen. Hell. IV, 4, 10). Zunächst findet sie sich nur bei besonderer Gelegenheit, wie bei Kythera (Thuk. IV, 55), später wurde jeder Hoplitenmora eine Abteilung Reiter beigegeben (Xen. Hell. IV, 5, 11. Resp. Lac.

11, 2); gegen das Ende der Periode wurden Söldner angeworben und Fremde eingestellt (Xen. Hipp. 9, 4. Hell. V, 4, 39). Anders in Athen. Dort hatte man schon vor dem äginetischen Kriege 300 Reiter aufgestellt (Aeschin. De fals. leg. § 173), Thukydides (II, 13, 7) und Aristophanes (Eq. 225) sprechen von 1000 Reitern. Die reichsten jungen Männer dienten zu Pferde; selbstverständlich kam ihre Vorliebe für den Sport diesem Dienste zu gute. Sie bildeten die schwere Reiterei, zu der mitunter noch leichte hinzutrat, da in geeigneten Fällen die Reitknechte (ἱπποκόμοι) auf den Handpferden in die Reihen eingestellt wurden, um die Zahl der Reiter gröfser erscheinen zu lassen, als sie in der That war (Xen. Hipp. 5, 6). Aufserdem gab es Ordonnanzreiter (ὑπηρέται ebdas. 4, 4) und Plänkler (πρόδρομοι), welche im Speerwerfen geübt waren (ebendas. 1, 25). Die ἱπποτοξόται, Bogenschützen zu Pferde, waren geworbene Leute oder gar gekaufte Sklaven (Thuk. II, 13, 7; Xen. Mem. III, 3, 1). Da Xenophon sie nicht erwähnt, so bestanden sie vielleicht nur zeitweise. Zahlreiche Reiter stellten die Böoter, Phoker und Lokrer. (Thuk. II, 9, 2). Von der Ausrüstung eines makedonischen Reiters aus dem fünften Jahrhundert gewährt die oben unter Abb. 1091 abgebildete Münze des Königs Alexander I. eine Vorstellung. Über die Ausrüstung der schweren Bürgerreiterei unterrichtet uns eine Stelle des Xenophon (De re eq. 12), der allerdings zum grofsen Teil nur Vorschläge macht, wobei er wohl die persische Reiterei zum Muster nimmt; es läfst sich jedoch annehmen, dafs manches von dem, was er fordert, auch bei den Griechen üblich war. Nach ihm soll der Reiter einen genau nach den Körperformen modellierten Metallpanzer tragen, an dem zum Schutze des Unterleibs am unteren Rande, die sog. πτέρυγες, mit Erz beschlagene Lederstreifen, angebracht werden. An den oberen Rand soll sich vorn eine Halsberge anschliefsen, in welche der Reiter das Gesicht bis zur Nase hineinstecken kann. Als Helm wird der böotische (Ael. Var. hist. III, 24. Poll. I. 149), dessen Form unbekannt ist, empfohlen. Da die Reiter nicht im eigentlichen Dienste, sondern nur dann, wenn sie in den Fall kommen konnten, zu Fufs kämpfen zu müssen, einen Schild führten (Xen. Hell. II, 4, 24; IV, 4, 10; Anab. III, 4,47), so empfiehlt Xenophon zur Sicherung des linken Armes die sog. χείρ, ein Waffenstück, welches die Schulter, den Ober- und Unterarm und die Hand bis an die Zügel, sowie die vom Panzer nicht gedeckte Stelle unter der Achsel schützen soll. Das Material der χείρ wird zwar nicht angegeben, aber aus den Worten


2198 Armschutz.

καὶ ἐκτείνεται δὲ καὶ συγκάμπτεται läfst sich schliefsen, dafs sie aus horizontalen Metallschienen, welche sich übereinander schieben konnten, bestand. Demmin, Kriegswaffen, Leipzig 1885 gibt S. 165 N. 25 die Abbildung eines angeblich griechischen Waffenärmels aus Bronze, der sich in der Sammlung von Bonstetten bei Bern befinden soll und ein verwandtes Waffenstück sein würde. Wir wiederholen dasselbe unter Abb. 2198. Da an die Beweglichkeit des rechten Armes für Hieb und Wurf grofse Anforderungen gestellt werden, so soll der Panzer auf der rechten Schulter so weit ausgeschnitten sein, dafs der Arm frei emporgehoben werden kann. Die dadurch entstehende Lücke soll durch eine Anzahl von Lederstreifen ausgefüllt werden, welche beim Erheben des Armes zurückschlagen und beim Senken desselben ihre alte Lage wieder einnehmen; da jedoch im ersten Falle ein Stück des Armes von allem Schutze entblöfst wird, so soll unter den Lederstreifen am Ausschnitte des Panzers ein Stück Leder oder Metall angebracht werden. Für den Schutz des Armes wird ein vom Panzer getrenntes, einer Beinschiene ähnliches, Waffenstück empfohlen. Für die Oberschenkel sollen die dem entsprechend eingerichtet zu denkenden παραμηρίδια des Pferdes Schutz gewähren, für das Bein vom Knie abwärts werden endlich Stulpenstiefel von starkem Sohlleder empfohlen. Die Rüstung des Pferdes soll aus dem Kopfstück (προμετωπίδιον), dem Bruststück (προστερνίδιόν) und den Seitenstücken (παραμηρίδια) bestehen. Als Trutzwaffen empfiehlt Xenophon den Krummsäbel (κοπίς, μάχαιρα) statt des geraden Schwertes (ξίφος), und anstatt der langen Stangenlanze (δόρυ καμάκινον), die zu zerbrechlich und schwer zu handhaben sei, zwei kürzere und festere Spiefse aus Kornelkirschenholz nach persischer Art, von denen der eine zum Wurfe, der andere zum Nahkampfe dienen soll.

Von grofser Bedeutung waren am Schlufs dieser Periode die Reformen des Iphikrates, über welche wir durch die Berichte des Nepos (Iphicr. 1, 3) und Diodor (XV, 44) unterrichtet sind. Beide sind leider von Mifsverständnissen nicht frei geblieben, namentlich beruht die Behauptung, dafs die Bezeichnung πελτασταί erst seit Iphikrates aufgekommen sei, offenbar auf einem Irrtum. Aus der Vergleichung und Prüfung der betreffenden Nachrichten ergibt sich folgendes. Die fraglichen Reformen beschränkten sich zunächst auf die Söldner und bezogen sich nicht auf eine einzige Truppengattung, sondern zum Teil auf die Hopliten, zum Teil auf die Peltasten. Jenen gab Iphikrates, um sie zu erleichtern, statt des bis dahin üblichen Ovalschildes die kleinere πέλτη, den etwa 2¼ Fufs im Durchmesser haltenden Rundschild, der statt der vollen Erzplatte vielleicht nur mit einem Metallrande und bronzenen Kreuz-

schienen versehen war. Nicht zu ermitteln ist, ob bei den Hopliten das Lederkoller mit den Erzbeschlägen abgeschafft wurde; dagegen wurde die Bein- und Fufsbekleidung wesentlich erleichtert, indem für die Beinschienen die ἰφικρατίδες eingeführt wurden. Eine genaue Beschreibung derselben fehlt, doch zeigen die Nachrichten der Schriftsteller (Suid. s. v.; Phot. Bibl. p. 312ᵇ, 28; 342ᵃ, 31) deutlich, dafs wir uns unter ihnen Stiefel oder Gamaschen mit Sohle vorzustellen haben, während zu den Beinschienen noch besondere Sandalen getragen werden mufsten. Über eine Erleichterung der Kopfbedeckung sagen die Berichte nichts, doch mag der Metallhelm durch einen etwa mit Blechbeschlägen versehenen Filzhut ersetzt worden sein. Dieser ziemlich erheblichen Erleichterung der Schutzwaffen tritt nun eine Verstärkung der Angriffswaffen gegenüber. Nach Nepos wurde die Lanze um das Doppelte, nach Diodor um die Hälfte verlängert. Wenn nach der letzteren Angabe der Spiefs etwa auf 12 Fufs gebracht wurde, so mufste er mit beiden Händen gefafst werden, und das war nunmehr nach Einführung des leichten Rundschildes möglich. Die so gerüsteten Linientruppen, welche jetzt neben die auch fernerhin in alter Weise schwer gerüsteten Bürgeraufgebote treten, konnten wohl kaum mehr als Hopliten bezeichnet werden, dafs sie aber Peltasten genannt wurden, ist ein Irrtum. Was nun die leichtbewaffneten Söldner, welche schon längst Peltasten hiefsen, anbetrifft, so wäre es allerdings möglich, dafs sie bereits früher eine Art Koller führten, wahrscheinlich aber gab ihnen erst Iphikrates ein solches, indem er das von Nepos erwähnte leinene, vielleicht aus mehreren Lagen gesteppte, einführte. Ob sie auch die Iphikratiden erhielten, ist unbekannt. Selbstverständlich behielten sie den Wurfspiefs bei, um aber für den Nahkampf besser ausgerüstet zu werden, wurde ihr Schwert erheblich, nach Diodor um das Doppelte, verlängert. Bildlich sind alle diese Reformen, welche sich übrigens auf die Reiterei nicht bezogen, noch nicht nachgewiesen.

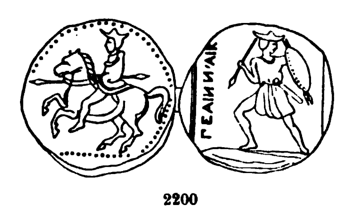
Über die Bewaffnung des makedonischen Heeres unter Philipp und Alexander d. Gr. sind wir nur sehr mangelhaft unterrichtet. Abgesehen von denjenigen Truppen, welche Alexander in den späteren Stadien seines Feldzuges hinzufügte, bestand dasselbe aus schwerem und leichtem Fufsvolk, sowie aus schwerer und leichter Reiterei. Die schwere Infanterie bildeten die Pezetären (αἱ τῶν πεζεταίρων τάξεις, Arr. Anab. V, 22, 6; I, 28, 3; II, 23, 2), die leichte die ὑπασπισταί (ebendas. I, 5, 10; VII, 7, 1). Neben diesen erscheinen die βασιλικοὶ παῖδες, ungenau auch σωματοφύλακες (s. unten) genannt, Söhne aus vornehmen makedonischen Familien, welche gemäfs einer Einrichtung Philipp's (Arr. IV, 13, 1) zu ihrer militärischen Ausbildung und zum Dienste um die Person des Königs an den Hof gegeben wurden; auf dem Marsche waren sie beritten (Arr. I, 6, 5), im Kampfe aber standen sie zu Fufs neben den Hypaspisten (Arr. III, 17, 2; IV, 3, 2; 30, 3). Ferner sind zu nennen die Kontingente der griechischen Bundesgenossen (σύμμαχοι πεζοί; Arr. I, 17, 8), die Söldner (μισθοφόροι ξένοι; ebendas. II, 9, 3; III, 6, 8; 12, 3) und die verschiedenen Arten der ψιλοί — Speerschützen (ebdas. I, 27, 8; 28, 4), Bogenschützen und Agrianer (letztere, einer Völkerschaft am Rhodopegebirge angehörig, waren nach Polyb. V,79 ebenfalls Bogenschützen), welche fast immer zusammen genannt werden (ebdas. IV, 24, 10; V, 23, 7), und Schleuderer (IV, 4, 5; 30, 1). Die Reiterei bestand aus den königlichen Hetären, dem Aufgebote der makedonischen Ritterschaft (ἶλαι τῶν ἑταίρων I, 127; II, 9, 3), und den bundesgenössischen Reitern aus Griechenland (Thessalier III, 11, 10; Peloponnesier II, 9, 1; Eleer I, 29, 4; vgl. Curt. IV, 13, 29). Diesen Abteilungen der schweren Reiterei stehen als leichte Reiter die Sarissophoren (Arr. IV, 4, 6) und Päonen (ebdas. I, 14, 6; II, 9, 2; III, 8, 1; 12, 3), welche als Plänkler (πρόδρομοι III, 7, 7) dienten, gegenüber. Nach 330 verstärkte Alexander seine leichte Reiterei, namentlich durch Barbaren. Söldnerreiterei wird zuerst in Ägypten erwähnt (III, 5, 1; 12, 3; 12, 5; 25, 4). Zur unmittelbaren Umgebung des Königs gehörte sein Generalstab, die ἑταῖροι im engeren Sinne (II, 6, 1; 16, 8; III, 9, 3; V, 28, 4), und die Generaladjutanten (σωματοφύλακες, VI, 28, 4).

Die Ausrüstung und Bewaffnung aller dieser Truppenteile ist, wie gesagt, nur sehr unvollkommen bekannt. Für die πεζέταιροι nennt Polyaen IV, 2, 10 Helm, Schild (πέλτη), Beinschienen und Sarisse, wobei das Schwert wohl nur zufällig übergangen ist, Curtius IX, 7, 19 den ehernen Clipeus, Sarisse und Schwert, denen er gewifs irrtümlich noch die Wurflanze hinzufügt. (Vgl. Diod. XVII, 100.) Ob der Panzer ebenfalls nur zufällig übergangen ist, bleibt fraglich. Wenn Diodor XII, 95 von 25000 πανοπλίαι διαφανεῖς spricht (vgl. Curt. IX, 3, 21), so läfst das allerdings auf Panzer schliefsen, indessen deutet doch die Verwendung der Truppe (Arr. III, 18, 1. 2; 23, 3) darauf hin, dafs sie leichter bewaffnet war, als die Hopliten der Kontingente und der Söldner, und wenn Polyaen IV, 3, 13 berichtet, Alexander habe den Soldaten, um ihre Tapferkeit zu erhöhen, nur einen Halbpanzer für die Brust gegeben, so darf aus dieser Erzählung kaum etwas gefolgert werden. Fehlte der Panzer oder das Lederkoller, so war der Phalangit eben leichter gerüstet, als der Hoplit. Die Bewaffnung der ὑπασπισταί wird nirgends angegeben; indessen ist auf einer Münze des Päonenkönigs Patraos, die wir unter Abb. 2199 nach Imhoof-Blumer, Monnaies grecques

T. C. 9, 10 wiedergeben, ein päonischer Reiter dargestellt, der über einen am Boden liegenden Krieger hinwegsprengt. Da letzterem die Sarisse fehlt, so ist er jedenfalls kein Pezetäre, sondern ein Hypaspist. Er trägt einen Chiton, einen makedonischen Filzhut (καυσία), einen makedonischen Schild (hierüber unten mehr) und eine Lanze. Auch eine Münze der thessalischen Stadt Pelinna, s. unsere Abb. 2200 nach Guhl und Koner Fig. 276, scheint einen Hypaspisten darzustellen. Arrian nennt einmal (VII, 11, 3) diese Truppen ἀργυράσπιδες, offenbar von der Verzierung der Schilde mit Silberblech, von der Curtius VIII, 5, 4 erzählt. Auch unter den Diadochen findet sich diese Bezeichnung für Truppen



2199 (Zu Seite 2029.)



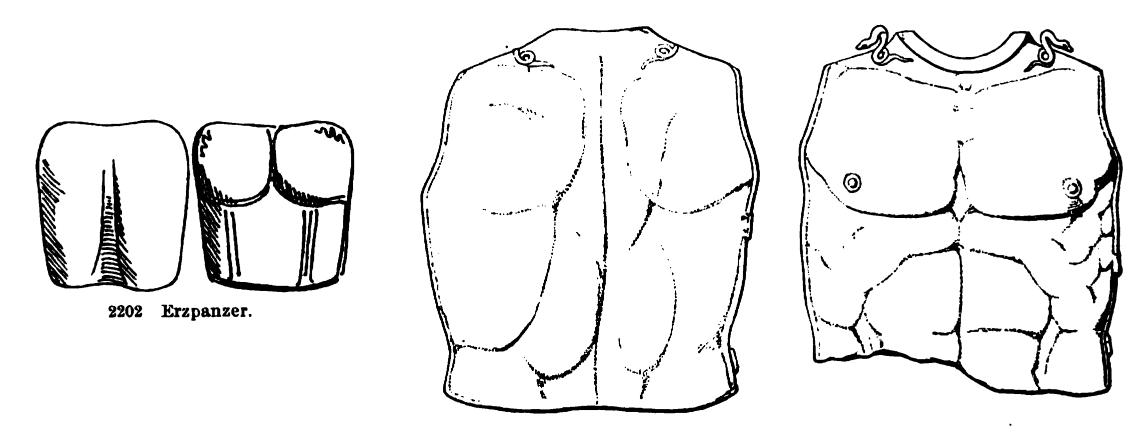
2200

von hervorragender Stellung (Polyb. V, 79. Liv. XXXVII, 40, 7; XLIV, 41, 2. Dafs Severus Alexander den König Alexander hierin nachahmte, erzählt Lampridius Vit. Sev. Alex. 50). Der Bewaffnung der Hypaspisten wird diejenige der königlichen Knaben im wesentlichen entsprochen haben. Über die Kontingente der griechischen Bundesgenossen und die Söldner ist auf das oben Ausgeführte zu verweisen; hinsichtlich der übrigen Gattungen des Fufsvolks ist nichts überliefert. Die Ausrüstung der schweren Hetärenreiterei anlangend, ist nur bekannt, dafs sie eine lange Lanze aus Kornelkirschenholz führte (Arr. I, 15, 5), ziehen wir jedoch die Alexanderstatue aus Herkulaneum (s. oben Abb. 47 S. 41) und die Alexanderschlacht (s. oben Abb. 947 auf Taf. XXI) heran, so dürfen wir für diese Truppe unbedenklich den Erzpanzer, allerdings ohne jene reiche, für höhere Offiziere bestimmte, Verzierung voraussetzen und den Helm nach Arrian I, 15, 7 ergänzen, wohingegen der Schild ausgeschlossen bleibt. Auch die bundesgenössische, speziell die thessalische, Reiterei war schwerbewaffnet. Über dieselbe geben die Münzen des Alexander von Pherae Auskunft; vgl. oben Abb. 1052 S. 943. An Trutzwaffen hat der Reiter dort die Stofslanze und das an einem Bandelier an der linken Seite getragene Schwert; an Schutzwaffen den Metallhelm mit Stirnschirm und Nackenschutz, aber ohne Busch, den Metallpanzer mit zwei Reihen Lederstreifen und Sandalen, welche mit bis an die Wade reichenden Riemen befestigt sind. Die Sarrissophoren endlich waren leicht gerüstet. Die Ausstattung der päonischen Reiter lernen wir durch die Münzen des Patraos kennen (vgl. unsere Abb. 2199); der dort dargestellte Reiter führt die Stofslanze und trägt einen Helm mit Busch; der Panzer fehlt, dagegen sind deutlich Hosen zu erkennen, die zur päonischen Nationaltracht gehört zu haben scheinen. Vgl. den Avers der Münze von Pelinna, Abb. 2200. Die Rüstung der ἑταῖροι und σωματοφύλακες wird der des Alexander auf den citierten Kunstwerken geglichen haben. Auffallend ist, dafs auf der Alexanderschlacht der Chiton des Königs mit langen Ärmeln versehen ist. (Vgl. zum Vorigen H. Droysen, Untersuchungen über Alexander des Grofsen Heerwesen und Kriegführung. Freiburg i. B. 1885).

Die Heere der Diadochen, über deren Organisation im Einzelnen wir fast ganz im Unklaren sind, umfafsten im allgemeinen dieselben Bestandteile, wie das Heer Alexanders. Den Kern bildeten die sog. Makedonen, welche entweder einen eigenen Kriegerstand bildeten und in Militärkolonieen ansässig gemacht waren, wie in Ägypten, oder, wie im Seleukidenreiche, die neugegründeten hellenischen Städte bewohnten. Dazu kamen Söldner, Griechen, Thraker, Galater und Kontingente der asiatischen Länder. Die Makedonier werden die schwere, die Asiaten die leichte Infanterie und Kavallerie geliefert haben. Über die Bewaffnung bieten einiges die Kriegsschriftsteller (Aelian. Tact. 2, 7 ff. Asklepiod. 1, 2, ff.). Diese unterscheiden die Hopliten, welche runde oder viereckige Schilde, verschiedene Arten von Panzern, Beinschienen, Schwerter und entweder griechische Spiefse oder makedonische Sarissen führen —, die Peltasten mit Pelta und kurzen Spiefen und die ψιλοί. Bei der Reiterei werden die Gepanzerten (κατάφρακτοι), — deren Pferde ebenfalls gepanzert sind, und die mit langen Speeren kämpfen, bisweilen auch grofse, viereckige, selbst das Pferd schützende Schilde führen — und die Nichtgepanzerten unterschieden. Die letzteren zerfallen wieder in δορατοφόροι, welche zum Nahkampf bestimmt sind und bisweilen Schilde haben (θυρεοφόροι), und in ἀκροβολισταί, von denen die einen lediglich Speere werfen (Ταραντῖνοι), die anderen nach dem Speerwurf zum Nahkampf übergehen, (ἐλαφροί), während

wieder andere mit Bögen bewaffnet sind (ἱπποτοξόται oder Σκύθαι). Realistische Bildwerke, welche hier herangezogen werden könnten, fehlen; dahingegen gewähren die pergamenischen Balustradenreliefs ein sehr anschauliches Bild von den einzelnen Waffenstücken, zu deren Beschreibung wir jetzt übergehen.

Dafs der Erzpanzer (θώραξ στάδιος) in alter Zeit noch ein recht ungefüges Waffenstück war, ist, dafs er den Unterleib zum grofsen Teile noch bedeckt. Meist werden die beiden γύαλα durch Schulterstücke zusammengehalten, welche am Rückenstücke befestigt sind, nach vorn übergeschlagen und dort in verschiedener Weise festgenestelt werden. Vgl. die Aristionstele oben Abb. 358 und unsere Abb. 2203, welche nach Altert. v. Pergamon II, Taf. XLVII, 2 hergestellt ist. Zwei Schulterstücke mit aufserordentlich schönen bildlichen Darstellungen,



2202 Erzpanzer.

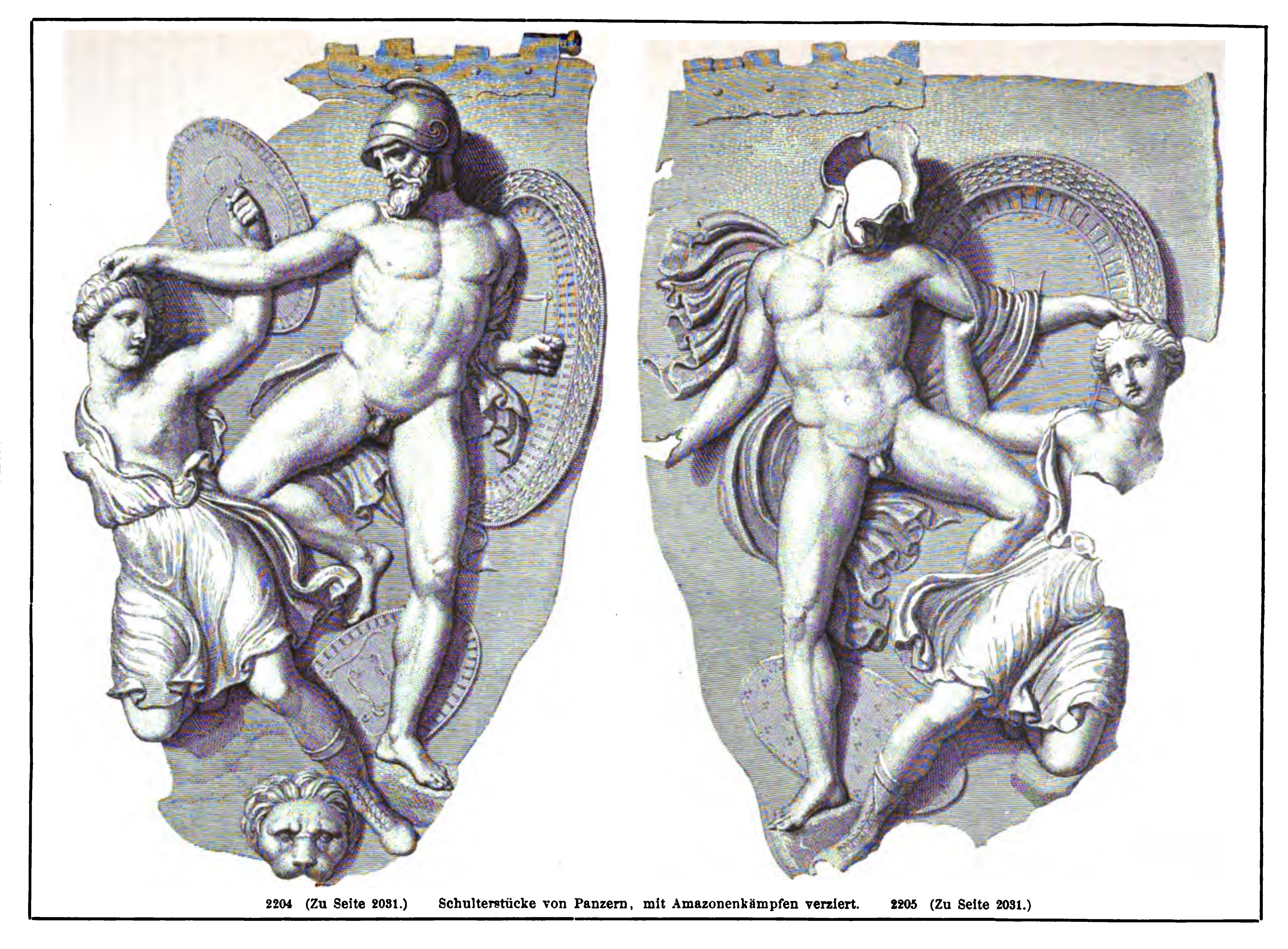
2201 Panzer aus Paestum.

zeigen unsere Abb. 2190 und 2191 (vgl. oben N. 10; 11; 69; 784 u. a. m.); bei der letzteren zeigt sich jedoch schon das Bestreben, den Panzer der Körperform etwas anzupassen, indem vor den Brustwarzen kleine Erhöhungen im Metall angebracht sind, von denen nach den Schultern zu je eine geschwungene Linie verläuft (vgl. oben Abb. 784; 797; 884). Die Aristionstele (oben Abb. 358) steht in dieser Beziehung noch auf einer sehr primitiven Stufe, mit der Zeit jedoch ermöglichte es die fortgeschrittene Metalltechnik, den Panzer völlig nach den Körperformen zu modellieren. Vgl. das Fundstück von Pästum, Abb. 2201 nach Mus. Borbon. IV, Taf. 44, 3, den im Artilleriemuseum zu Paris befindlichen Panzer, Abb. 2202 nach Demmin a. a. O. S. 165 N. 24, und den auf dem pergamenischen Balustradenrelief oben S. 1284, Abb. 1435 dargestellten (vgl. oben Abb. 994). Man beachte, dafs in älterer Zeit der untere Rand des Panzers geradlinig abgeschnitten ist, während derselbe später in der Art nach unten ausgeschweift



2203 Waffenrelief.

welche man früher nach einem erdichteten Fundorte die »Bronzen von Siris« nannte, befinden sich im britischen Museum; wir geben dieselben unter Abb. 2204 und 2205 nach der Publikation von Bröndstedt, die Bronzen von Siris, Kopenhagen, 1837. Wahrscheinlich dienten diese Kunstwerke nur zur Bedeckung der eigentlichen Befestigungsvorrichtungen. Dafs die Schulterstücke auf den Abb. 2202 und oben 1435 fehlen, ist nicht auffallend, dafs aber in der That Panzer ohne dieselben üblich waren, zeigen die Abb. 994 und 1146, und dementsprechend ist auch Abb. 2201 in anderer Weise für den Verschlufs gesorgt. Mitunter erscheinen am unteren Rande des Panzers halbkreisförmige Zacken, wie Abb. 994, oder an deren Stelle kurze Lederstreifen mit Fransen, wie Abb. 2203. Diese letztern sind jedoch von den πτέρυγες zu unterscheiden, welche bei den Erzpanzern ohne Rücksicht auf die Form der Abschlufslinie durchaus üblich waren; vgl. unsere Abb. 2203 und oben Abb. 358; 367; 1146. Gemeiniglich ent-

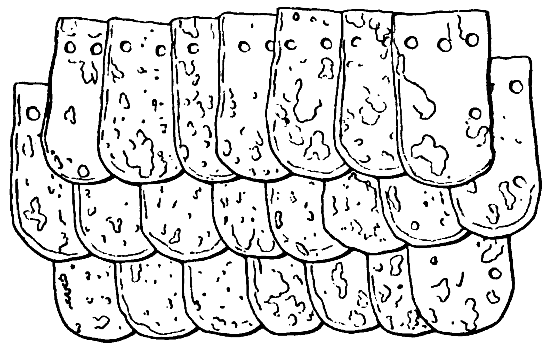


2204 (Zu Seite 2031.) Schulterstücke von Panzern, mit Amazonenkämpfen verziert. 2205 (Zu Seite 2031.)

sprechen denselben ähnliche Lederstreifen an den Armausschnitten des Panzers, wie Abb. 2203 und oben Abb. 367. Es ist noch darauf hinzuweisen, dafs auf Vasenbildern, aber auch auf der durchaus realistischen Aristionstele (oben Abb. 358) der Panzer in verschiedener Weise mit Linearornamenten versehen ist, welche nach Spuren an dem letzteren Monumente mit Farben aufgetragen waren. Vgl. oben Abb. 8; 744; 799, 1311.

Der Schuppenpanzer (θώραξ λεπιδωτός, φολιδωτός) wurde in der Weise hergestellt, dafs auf einem Lederkoller kleine bronzene oder eiserne Schuppen von verschiedener Form befestigt wurden. Von einem solchen gewähren die Abb. 9 (wo indes in dem über der linken Schulter des Patroklos sichtbaren Gegenstande keineswegs, wie oben S. 8 geschehen ist, ein Köcher, sondern die zurückgeschlagene Schulterklappe zu erkennen ist); 30; 637; 743 u. a. m. eine Anschauung. Es haben sich auch Reste von Schuppenpanzern erhalten. Stephani, Compte-rendu 1877, S. 223 f. berichtet von solchen, die in einem Grabe aus dem 5. oder 4. Jahrhundert im südlichen Rufsland gefunden sind. Man erkenne noch die Köpfe der Stifte, mit denen die teils eisernen, teils bronzenen Schuppen von gröfserer Länge als Breite zusammengehalten worden seien; zum Teil hingen sie auch auf das engste mit der ledernen Unterlage zusammen. Ebds. S. 10 wird eine solche erwähnt, die so gut erhalten sei, dafs noch die durch die Stifte verursachten Löcher erkannt werden könnten. Wir geben unter Abb. 2206 Reste eines Schuppenpanzers nach Antiquités du Bosphore Cimmérien, Taf. XXVII, 4 in natürlicher Gröfse; jede Platte hat vier Löcher. Von besonderem Interesse ist unsere Abb. 2207, welche das von Conze, Vorlegeblätter VII, 1 publizierte, in Wien befindliche Vasenbild des Duris wiedergibt und in lebhafter Darstellung Rüstungsscenen zeigt. Nach derselben wurde der Panzer wie ein Korsett umgelegt und etwa durch Haken und Ösen geschlossen. Die Schulterklappen scheinen hier auch die Deckung des oberen Teiles der Brust bewirkt zu haben; in anderen Fällen (s. die citierten Abbildungen) scheint diese Partie durch ein Stück des Panzers gedeckt zu sein. Die horizontalen Lederstreifen, durch welche diese Panzerart ausgezeichnet ist, dienten in gewisser Weise als Gürtel. Der Armausschnitt ist durchweg recht weit; die überall vorkommenden πτέρυγες bestehen, wie vielfach deutlich erkennbar ist, mit dem Lederkoller aus einem Stück. Eigentümlich sind die bei der den Panzer anlegenden Person an Hals und Schultern bemerkbaren Ränder eines Wamses; ein solches ohne Panzer trägt auf unserem Vasenbilde die Person, welche beschäftigt ist, sich die Beinschienen anzulegen. Dieses weite Wams erinnert an eine wollene Unterjacke und wird über dem Chiton getragen, so dafs Chiton, Jacke und Panzer übereinander getragen sind. Stephani a. a. O. 1874 S. 181 ff. macht darauf aufmerksam, dafs die Schuppen keineswegs stets die Form von Fischschuppen haben, sondern nicht selten auch aus kleinen viereckigen Metallplättchen von gröfserer Breite als Höhe bestehen, und knüpft daran eine Ausführung über das Vorkommen von Schuppenpanzern verschiedener Art auf Vasenbildern.

Hinsichtlich des einfachen Lederkollers verweisen wir auf unsere Abb. 2194 (vgl. Taf. XIII N. 780; Taf. XIV, 795; Taf. XXIV, 1221); aufserdem sind auf den pergamenischen Reliefs derartige Koller mehrfach dargestellt (Altert. von Pergamon II Taf. XLV, 2; Taf. XLVIII, 1 und oben Abb. 1432).



2206 Rest eines Schuppenpanzers.

Die Form derselben gleicht im ganzen der der Bronzekürasse, doch schliefsen sie sich der Natur des Materials entsprechend den Körperformen nicht an. Man hat sie sich aus stärkerem Leder zu denken als die Koller, welche bei dem Schuppenpanzer als Unterlage dienten. Zu bemerken ist, dafs auf Abb. 1432 durch Erhöhung des Rückenstücks ein Nackenschutz hergestellt ist Um die Taille ist ein vorn zugeknotetes Band geschlungen, welches dem bei den Römern üblichen *cinctorium* (s. unten) entspricht. Panzerhemden scheinen nicht üblich gewesen zu sein (vgl. jedoch oben S. 29 Abb. 30 den Panzer des Aias); auch sind die auf den pergamenischen Reliefs (vgl. oben Abb. 1433) wiederholt vorkommenden Ringelpanzer von mehreren Seiten übereinstimmend für gallische Rüstungsstücke erklärt worden.

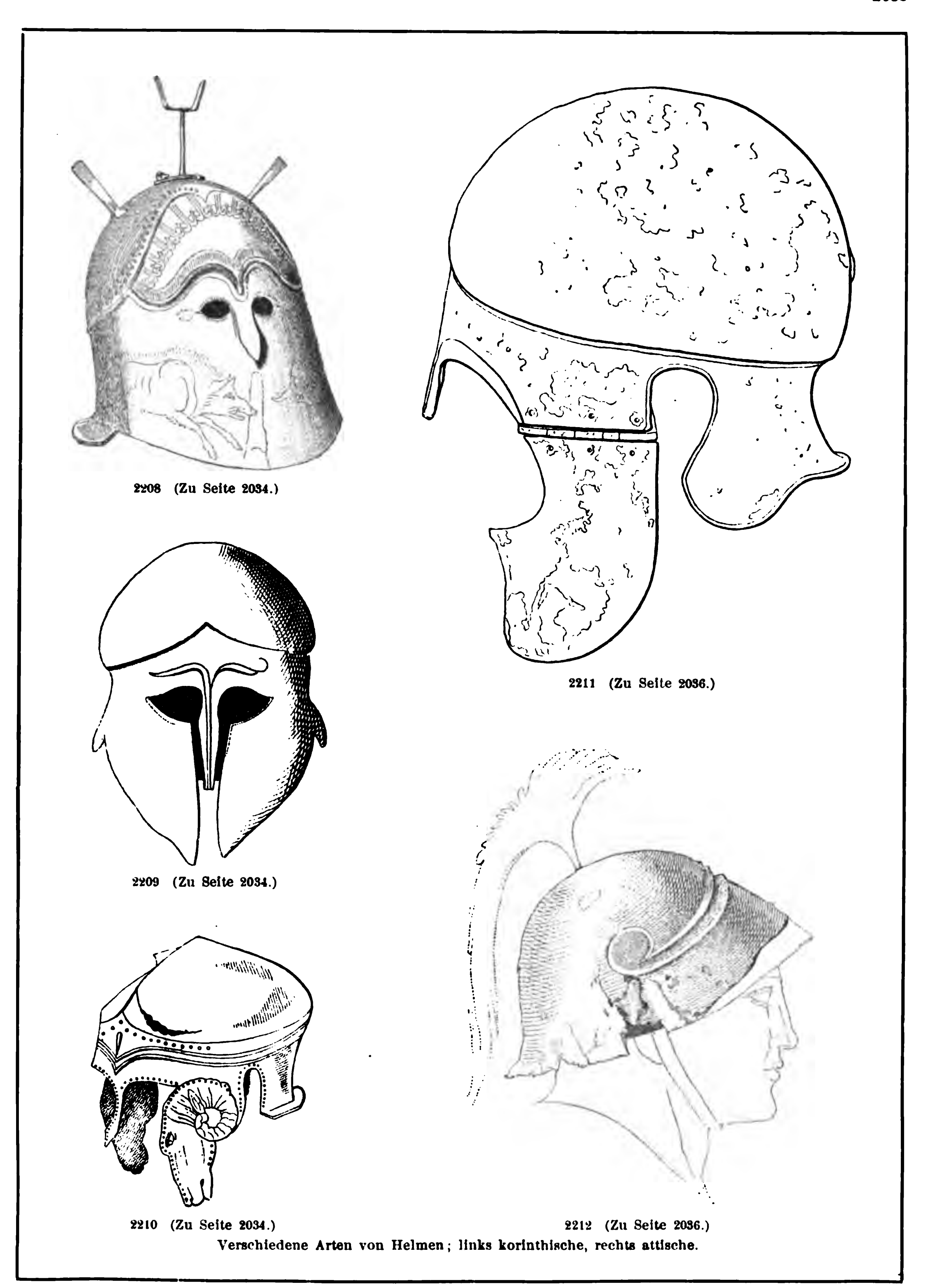
Von demjenigen Helme, welcher zugleich das Gesicht schützt, ist bereits oben die Rede gewesen; wir fügen hinzu, dafs man sich gewöhnt hat, denselben den ›korinthischen‹ zu nennen (vgl. die korinthische Münze oben S. 939 Abb. 1037). Er findet sich in zwei Formen, je nachdem der untere Teil des Gesichtes völlig bedeckt ist — s. unsere Abb. 2185 und 2190, sowie den im Neapolitanischen gefundenen Helm, den wir nach Lindenschmit, die Altertümer

unserer heidnischen Vorzeit I, 3, 2 Fig. 7 unter Abb. 2208 wiedergeben — oder die beiden Backenschirme den Mund und das Kinn mehr oder weniger frei lassen; vgl. unsere Abb. 2182 und 2191, ferner Abb. 2209, Punkte auf unserer Abb. 2191 hin, und an zwei im Berliner Museum befindlichen Exemplaren (N. 1016 und 6384) sind noch die Stifte erhalten, mit denen die Polster befestigt waren. Wie ein korinthischer



2207 Attische Schale des Duris: Innenbild und halbe Aufsenseite. (Zu Seite 2033.)

welche nach Olenine, Essai sur le costume et les armes des gladiateurs comparées à celles du soldat grec ou romain 1835 pl. VII fig. 35 ein in Griechenland gefundenes Exemplar darstellt. Man hat anzunehmen, dafs die Backenschirme dieser Helme Polsterunterlagen hatten; darauf deuten gewisse Helm getragen wurde, wenn das Gesicht ganz frei bleiben sollte, zeigen zahlreiche Kunstwerke, z. B. oben S. 212 Abb. 166. Zu derselben Klasse gehörig, aber weit leichter ist der auf unserer Abb. 2210 nach Olenine a. a. O. pl. VII fig. 33 reproduzierte Helm, bei dem an die Stelle der grofsen Backenschirme



2208 (Zu Seite 2034.)

2209 (Zu Seite 2034.)

2210 (Zu Seite 2034.)

2211 (Zu Seite 2036.)

2212 (Zu Seite 2036.)

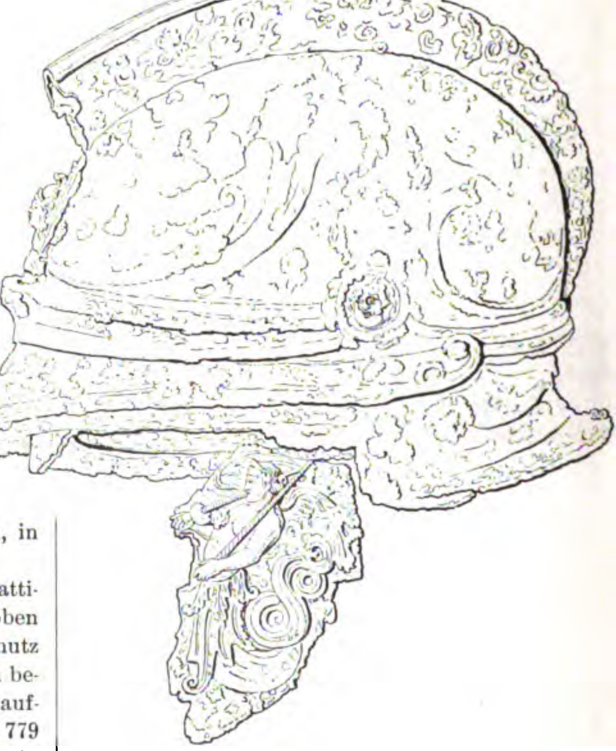
Verschiedene Arten von Helmen; links korinthische, rechts attische.

kleinere in Form von Widderköpfen getreten sind. Auch über die verschiedenen Arten, den Helmbusch zu befestigen, ist bereits oben gesprochen; auf dem φάλος liegt derselbe auf Abb. 2191, vermittelst einer

2213 Relief eines Kriegers.

Röhre und eines Zwischengliedes ist er aufgesetzt bei Abb. 2190. Der unter Abb. 2208 abgebildete Helm trägt in der Mitte eine Gabel, die den Busch zu tragen hat, aber daneben noch zwei Röhren, in welche Federn eingeschoben werden sollten.

Diesem korinthischen Helme steht der sog. »attische« gegenüber (vgl. die attischen Münzen oben Abb. 1013, 1042—1045), bei dem der Nasenschutz weggefallen ist und die festen Backenschirme zu beweglichen Klappen geworden sind; dafs diese aufgeschlagen werden konnten, zeigen die Abb. 8, 9, 779 und 780. Die einfachste Form desselben bietet ein in der Nähe von Kertsch gefundener Helm aus vergoldeter Bronze, den wir Abb. 2211 nach Antiq. du Bosph. Cimm. pl. XXVIII, 4 wiedergeben. Die schön gerundete Helmkappe entbehrt des Bügels und des Busches, ein kurzes Stück Metall schützt den oberen Ansatz der Nase, das Ohr ist freigelassen und der Nacken hinreichend geschützt (vgl. Olenine a. a O. pl. VII n. 31 32, gefunden bei Lokri in Italien). Auf Abb. 2212, welche nach Olenine pl. XI n. 56 einen am Kaukasus gefundenen Bronzehelm darstellt, fehlt der Nasenschutz gänzlich, jedoch hat die am Vorderhaupte anliegende Partie durch Herstellung eines Linienornamentes Schmuck und Verstärkung erhalten; ein Loch in der Mitte der Helmkappe zeigt, dafs ursprünglich eine Helmzier nicht fehlte. An der Stelle dieses Linienornaments findet sich jedoch meist ein förmlicher Stirnschirm, wie auf dem Relief von Kreusis in Böötien (s. unsere Abb. 2213 nach Mitt. d. archäol. Inst. zu Athen 1879 Taf. XVII, 1). Ganz ähnlich ist der prächtige bei Kertsch gefundene Helm von gestanztem Eisen, mit silbernen Backenklappen, den wir Abb. 2214 nach Antiq. du Bosph. Cimm. pl. XXVIII, 1 wiedergeben. Auf dem Bügel desselben wird der Busch nicht gefehlt haben. Ohne Busch und in der Kappe etwas modifiziert ist der Helm auf dem pergamenischen Relief a. a. O. Taf. XLV, 2 (s. unsere Abb. 2215); noch eigentümlicher der oben



2214 Eiserner Helm mit silbernen Backenklappen.

Abb. 1433 rechts dargestellte, da er nach Art einer phrygischen Mütze etwas nach vorn umgebogen ist. Äufserst einfach ist diese Form auf derselben Abbildung unten links geworden, indem hier statt des Busches eine einfache Spitze eingetreten ist. Noch verdient der auf Abb. 2192 vorkommende Helm Er-

wähnung, auf dessen höchst einfacher Kappe ein modiusartiger Aufsatz erscheint, an dem der Busch befestigt ist, und dessen ganz eigenartiger Schmuck in zwei an den Seiten angebrachten, nach oben gerichteten Hörnern besteht. Neben den Helmen stehen die einfachen Sturmhauben, von denen wir einige Formen mitteilen, so Abb 2216 nach Carapanos, Dodona et ses ruines pl. LVI, 7, gefunden in Dodona; Abb. 2217 nach Lindenschmit a. a. O. I, 3, 2, 4, gefunden in Pästum; Abb. 2218 nach Altert. v. Pergamon II Taf. XLIX, 23 Endlich ist noch die konische Form zu erwähnen, Abb. 2119 nach ebdas. Taf. XLVI, 3, sind die Beinschienen auf unserer Abb. 2192; sie gleichen den sonst üblichen in keiner Weise, sondern sind eher mit modernen Gamaschen zusammenzustellen; man wäre fast versucht, an Iphikratiden zu denken.

Unter den Schilden ist zunächst der Ovalschild zu erwähnen, der oben auf Abb. 5. 499. 775. 1107. 1146 und sonst häufig in diesem Buche vorkommt; vgl. namentlich auch unsere Abb. 2196. Auf dem pergamenischen Waffenrelief oben Abb. 1434 ist er fragmentiert, aber deutlich erkennbar dargestellt, und zwar mit breitem flachen Rande und



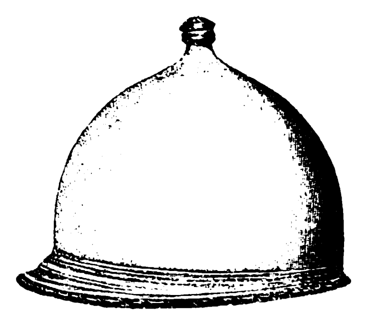
2215 Waffenrelief von der Balustrade des Athenatempels in Pergamon. (Zu Seite 2036.)

wozu Lindenschmit a. a. O. I, 3, 2, 2 zu vergleichen ist. Auf die reichen Verzierungen der auf Kunstwerken erscheinenden Helme einzugehen, ist hier nicht am Orte.

Von Beinschienen geben wir Abb. 2220 u 2221 zwei Exemplare nach Antiq. du Bosph. Cimm. pl. XXVIII n. 8, 7, von denen das erstere aus vergoldeter Bronze, das letztere, reich verzierte, aus einfacher Bronze besteht. Beide sind in der Umgegend von Kertsch gefunden. Vgl. ferner Mus. Borbon. IV Taf. XLIV, 7. Eine Einfassung des Randes, die vielleicht aus einem andern Metall hergestellt war, zeigt die Figur des Fufsgängers auf dem bei Benndorf, Griech. u. sicil. Vasenb. Taf. XXX, 10 publizierten Bilde eines Lekythos von Karystos auf Euboea. Höchst eigentümlich ziemlich erheblicher Wölbung; ebdas. Taf. XLV, 2, wo die innere Seite erscheint, allerdings von anderen Schilden zum gröfsten Teile bedeckt, ist schwerlich auf einen Rand zu schliefsen. Mit einem zum Abfangen der Lanzen bestimmten Streifen Zeug am untern Rande versehen ist er auf einer Heliogravure bei Benndorf und Niemann, Reise in Lykien und Karien I S. 137 dargestellt. Hat der Ovalschild auf beiden Seiten runde Einschnitte, so entsteht die Form, welche man als böotischen Schild zu bezeichnen pflegt. Dieselbe findet sich besonders oft auf Münzen von Theben. Vgl. oben Abb. 1046 und 1047 und unsere Abb. 2191; oben auf Abb. 744 haben die Ausschnitte durch Verlängerungen des Randes eine Deckung erhalten. Der Zweck dieser

Ausschnitte kann ein mehrfacher gewesen sein, entweder sollten sie den Schild erleichtern, oder einen verhältnismäfsig gefahrlosen Ausblick auf den Gegner gestatten, ganz abgesehen von der andern bereits oben erörterten Bestimmung. Am weitesten verbreitet war der argolische Rundschild (ἀσπὶς Ἀργολική, Poll. I, 149). Von dieser Gattung haben sich einige Reste erhalten. Im Museum zu Palermo befindet sich die obere Hälfte eines grofsen Rundschildes aus Bronze; in Olympia fand man aufrecht stehend sieben Bronzeschilde, doch waren dieselben leider so dünn, dafs sie bald zerfielen. Sie waren auf den ersten Blick kreisrund, in der That aber leicht elliptisch mit Durchmessern von 0,80 und 1,00 m; sonst entsprach ihre Gestalt genau den Rundschilden der griechischen Vasenbilder; die Wölbung war einfach glatt und erhob sich 1—2 cm über den umgebenden Rand, welcher mit feinem geprefsten Flechtornamente verziert war. Ein ganz ähnliches Fragment mit gleichem Ornamente s. bei Carapanos, Dodona Taf. XLIX N. 20. Der eine jener sieben Schilde trug die Inschrift Ἀργεῖοι ἀνέθεν (aus dem 5. Jahrhundert), war also in Argos fabriziert; da sich aufserdem noch in Platää Fragmente solcher Schilde gefunden haben, so scheinen die argolischen Rundschilde in der That im 5. Jahrhundert weit verbreitet gewesen zu sein. Einen solchen finden wir auf unserer Abb. 2213 aus dem 4. Jahrhundert; mehrfach erscheinen sie auf den pergamenischen Reliefs, und zwar mit breitem Rande und allmählich aufsteigender Wölbung, Taf. XLVII, 3; XLVIII, 1; gewölbt mit nach aufsen aufsteigendem Rande Taf. XLIX, 3; flach mit breitem erhöhten Rande Taf. XLIX, 16. 17. Von den Abbildungen dieses Buches vgl. Abb. 10. 64—66. 100. 126. 164. 165. 171 und v. a. Nicht lediglich Phantasiegebilde der Künstler ist die πέλτη Ἀμαζονική *(pelta lunata)*, die mit einem Einschnitt auf der Vignette zu S. 369 und Abb. 973, mit zwei Einschnitten Abb. 63 und 65 vorkommt; einerseits zeigt unsere Abb. 2192 Rundschilde, welche am unteren Rande mit halbmondförmigen Ausschnitten versehen sind, anderseits trägt der sog. Peltast auf unserer Abb. 2195 einen Amazonenschild mit einem Einschnitte. Den sog. makedonischen Schild endlich, welcher zu den Rundschilden gehört, haben wir auf dem Revers unserer Abb. 2200, sowie auf dem pergamenischen Relief oben Abb. 1433 zu erkennen; er war stark gewölbt und ohne Rand; der Ornamente wegen sind die Abb. 1102 und 1104 zu vergleichen. Er war von geringen Dimensionen, da ihn die Phalangiten lediglich am Arme trugen, um die linke Hand zur Unterstützung der Sarisse frei zu haben. Das Material der Schilde läfst sich auf den Abbildungen nicht erkennen; es ist jedoch bekannt, dafs sie aus Holz mit Lederüberzug, eventuell Metallbeschlag, oder nur aus Leder mit Beschlag, oder endlich ganz aus Metall bestanden (Poll. I, 133). Die Vorrichtung zur Handhabung des Schildes ist bereits oben bei

2216 (Zu Seite 2037.)



2217 (Zu Seite 2037.)



2218 (Zu Seite 2037.)

Sturmhauben aus Dodona, Pästum, Pergamon.



2219 Waffenrelief. (Zu Seite 2037.)

Gelegenheit des Homerischen Rundschildes besprochen. Bei den Lakedämoniern wurde dieselbe jedoch erst durch Kleomenes eingeführt, als dieser seinen Landsleuten die Sarisse statt des dorischen Speeres gab (s. Plut. Cleom. 11: καὶ διδάξας αὐτοὺς ἀντὶ δόρατος χρῆσθαι σαρίσῃ δι' ἀμφοτέρων καὶ τὴν ἀσπίδα φορεῖν δι' ὀχάνης, μὴ διὰ πόρπακος). Dafs die linke Hand in der That die Lanze oder Wurfspiefse tragen konnte, zeigen unsere Abb. 2213 und oben S. 7 Abb. 8, bezw. unsere Abb. 2200.

Was die Zeichen betrifft, mit denen die Schildfläche verziert wurde, so wird berichtet, dafs mehrere Völkerschaften den Anfangsbuchstaben ihres Namens auf die Schilde setzten, so die Lakedämonier ein Λ (Phot. s. v. λάμβδα), die Sikyonier ein Σ (Xen. Hell. IV, 4, 10), während die Thebaner eine Keule führten (Xen. Hell. VII, 5, 20). Diesen allgemeinen Zeichen stehen individuelle zur Seite. Ein Spartaner verzierte seinen Schild mit einer Fliege in natürlicher Gröfse (Plut. Apophth. Lac. p. 234 D), Alkibiades führte einen blitztragenden Eros (Plut. Alcib. 16) und Demosthenes die Devise Ἀγαθῇ τύχῃ (Plut. Dem. 20). Die individuellen Zeichen sind selbstverständlich die älteren, wie auch Aischylos in den Sieben den Helden nur solche beilegt. Dieselben lassen sich, namentlich auch nach Anleitung der Vasenbilder, in verschiedene Klassen bringen: zunächst solche, welche auf die Abstammung der Helden hinweisen, wie Idomeneus auf einem Monumente zu Olympia (Paus V, 25, 5) einen Hahn führte, da er von Helios, dem der Hahn heilig war, abstammte; sodann solche, die zu einem besonders gepflegten Kultus in Beziehung standen, wie der Dreizack der Mantineer (Bacchyl. frgm. 41 B), welche den Poseidon verehrten; ferner solche, die auf die Thaten der Helden hindeuteten, wie Menelaos auf einem Gemälde in der Lesche zu Delphi (Paus. X, 26, 3) mit Beziehung auf Il. II, 308 ff. eine Schlange im Schilde hatte. Andre Zeichen sollten den Feind schrecken oder als Apotropäa dienen, wie namentlich das so oft vorkommende Medusenhaupt. Von solchen Zeichen mögen hier genannt werden: Schlange, Skorpion, Pferd, Löwe, Eber, Wolf, die sämtlich nach der einen oder der andern Seite hin Bedeutung haben; endlich dienten als Symbole der Tapferkeit der Hahn und der Schwan, und als solche der Schnelligkeit der Adler und das so häufig vorkommende Bein, sowie das Triquetrum (vgl. oben S. 221 Abb. 173).

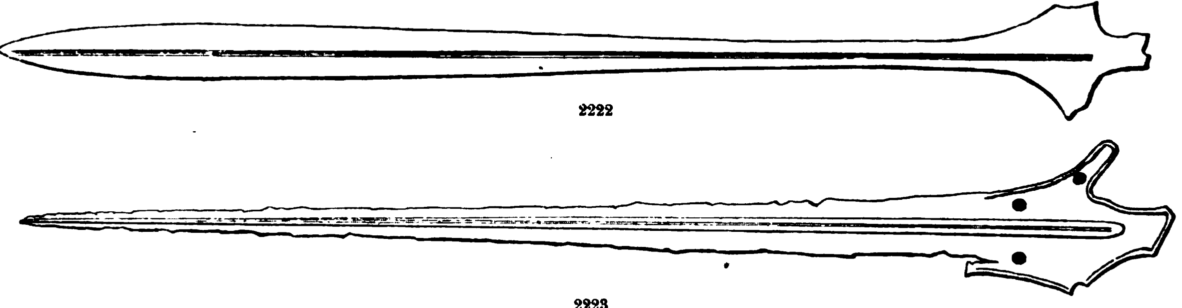
Die Schwerter der Griechen waren kurz, besonders die der Lakedämonier (Plut. Apophth. Lac.



2220 2221
Beinschienen aus Bronze. (Zu Seite 2037.)

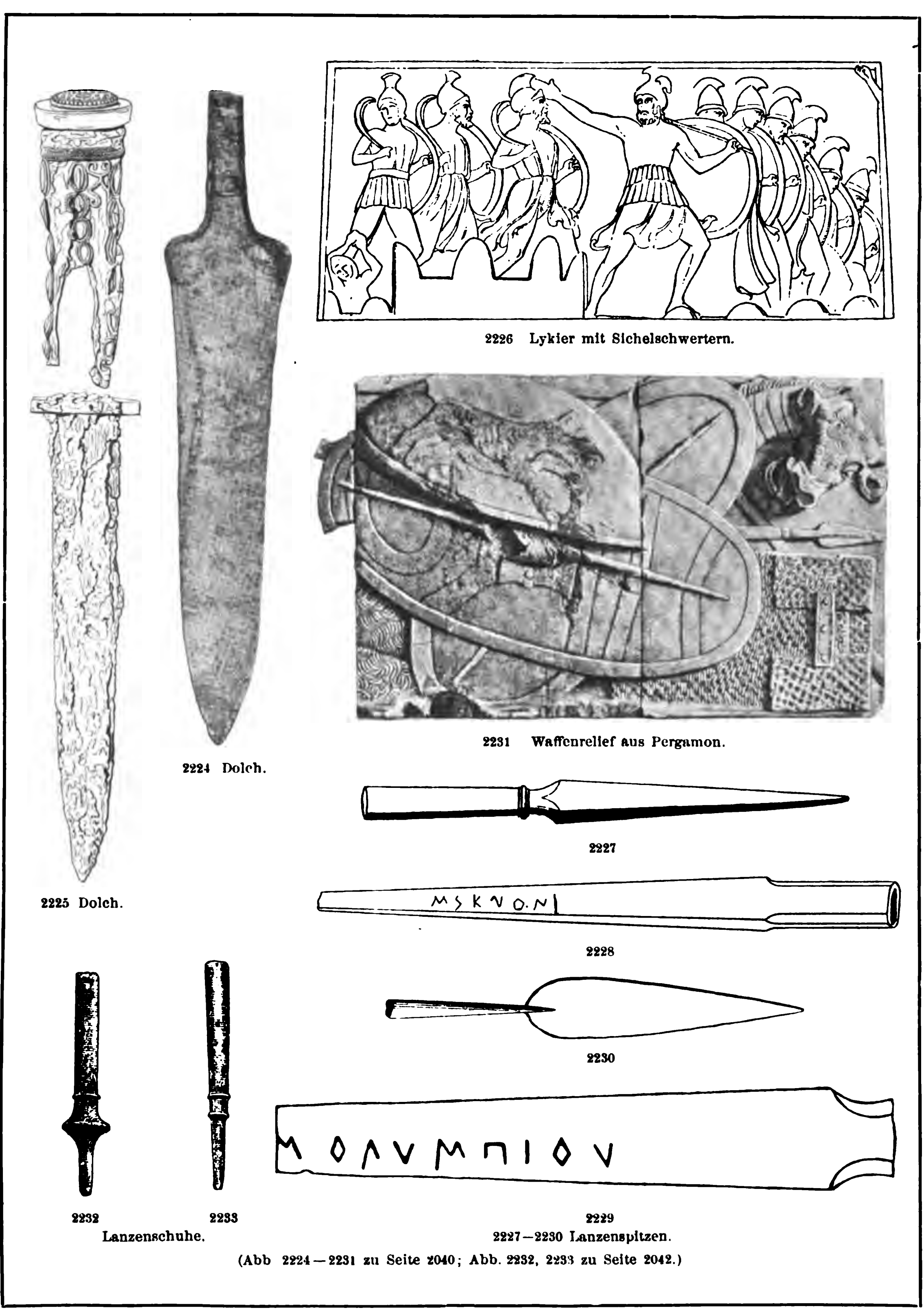
p. 217 E; Lyc. 19), und dienten wesentlich zum Stich, wenn sie auch zum Hieb nicht ungeeignet waren. Wir kennen sie mehr aus Abbildungen als aus Fundstücken. Es lassen sich mehrere Formen unterscheiden. Von den geraden Klingen (ξίφος) sind die einen blattähnlich, z. B. oben S. 29 Abb. 30; S. 728 Abb. 782; Taf. XIV Abb. 795; ihr Schwerpunkt liegt nach der Spitze zu, wodurch die Wucht des Hiebes erheblich verstärkt wurde. Diese Form zeigt ein zu Dodona gefundenes Schwert, welches wir nach Cara-

panos a. a. O. pl. LVII n. 2 als Abb. 2222 wiedergeben. Dasselbe ist von Eisen, zweischneidig, 58 cm lang und hat in der Mitte eine Rippe. Die anderen Klingen entbehren der Schwellung und verjüngen sich gleichmäfsig vom Griff nach der Spitze zu (vgl. oben S. 328 Abb. 342; S. 657 Abb. 724). Dieser Form entspricht ein ebenfalls zu Dodona gefundenes Bronzeschwert von gleicher Länge (s. Abb. 2223 nach Carapanos a. a. O. pl. LVII n. 1). Von Dolchen (ἐγχειρίδιον) geben wir unter Abb. 2224 ein aus einer athenischen Sammlung erworbenes Exemplar nach Bastian und Vofs, die Bronzeschwerter des Berliner Museums Taf. XII N. 9. Die zweischneidige Klinge hat eine Länge von 24 cm und eine Breite von 6 cm, die Breite der Heftplatte beträgt 7 cm, die Länge des Griffs 10 und die Breite der Griffzunge 2 cm. Die Ränder der Heftplatte sowohl wie die der Griffzunge haben hochstehende Kanten. Von gleicher Länge ist die Klinge eines in den Antiq. du Bosph. Cimm. pl. XXVII n. 7 abgebildeten Exemplars (s. unsere Abb. 2225), welches abweichend von den vorigen eine Parierstange hat und darin den auf den Vasenbildern dargestellten Schwertern entspricht. Ein höchst eigentümliches Schwert sehen wir oben Taf. XIV Abb. 795 in der Hand des Neoptolemos; der ausgeschweiften Schneide entspricht die Linie des Rückens, welcher wahrscheinlich breit war, so dafs wir hier ein einschneidiges Schwert zu erkennen haben; auch die Scheide gibt die Form des Schwertes wieder. Es ist hier vielleicht die μάχαιρα oder κοπίς zu erkennen, welche Xen. De re equ. 12, 11 für die Reiter anstatt des geraden ξίφος empfiehlt. Ähnliche Scheiden finden sich auch auf den pergamenischen Waffenreliefs, wo auch der Griff darauf schliefsen läfst, dafs das Schwert nur zum Hiebe verwandt werden kann. Endlich ist noch die ξυήλη der Lakedämonier zu erwähnen, deren Spitze nach vorn umgebogen zu denken ist, wenigstens sagt Hesych. s. v.: ἔστι δὲ καὶ ξιφίδιον, ὅ τινες δρέπανον καλοῦσι. Der ξυήλη ähnliche Schwerter zeigt eine Platte vom Heroon von Gjölbaschi (s. unsere Abb. 2226 nach Archäol.-epigr. Mitt. aus Österreich VI Taf. VII. VIII), wo Lykier mit jenen Sichelschwertern dargestellt sind, welche Herod. VII, 92 als ihnen eigentümlich bezeichnet. Die pergamenischen Waffenreliefs fördern unsere Kenntnis des griechischen Schwertes nur wenig, da dort sämtliche Schwerter in der Scheide stecken; nach diesen zu urteilen hatten nur wenige der dort dargestellten Schwerter eine krumme Klinge. Die Scheiden waren aus Holz, Metall oder Leder verfertigt und hatten auch für die Parierstange einen Behälter (vgl. oben S. 29 Abb. 30); sie waren unten mit einem breiten Beschlage versehen und an den Flächen in mannigfacher Weise verziert, wofür auf die Vasenbilder zu verweisen ist. Ebenso wurden auch an den Griffen Verzierungen angebracht; mit einem Goldblatt belegt und mit Edelsteinen besetzt ist der Griff des Abb. 2225 dargestellten Dolches; in den Kopf eines reifsenden Tieres endet der Griff des Schwertes, welches die Statue des Ares in der Villa Ludovisi hält (s. oben Abb. 126); andere Griffe haben die Form eines Adlerschnabels; meist aber laufen sie in einen einfachen breiten Knopf aus. Getragen wurde das Schwert vermittelst eines τελαμών an der linken Seite (vgl. oben Taf. I Abb. 10; Taf. XIV Abb. 795). Die Vorkehrungen zur Befestigung des Schwertes zeigt deutlich Benndorf, Griech. und sicil. Vasenbilder Taf. V, 2, wo an der hinteren Seite der Scheide nicht weit vom oberen Ende derselben zwei Ringe zur Befestigung von Riemen angebracht sind.


2222

2223
Zwei Schwerter aus Dodona.

Die erhaltenen Lanzenspitzen sind von verschiedener Form; vierkantige (vgl. unsere Abb. 2227, 2228 und 2229 nach Arch. Ztg. 1875 S. 182; 1878 Taf. XVIII, 4; 1879 S. 160) sind in Olympia gefunden — nach Ausweis der Inschriften Weihgeschenke aus der Kriegsbeute —, bei denen mehrfach vier Blätter den runden Schaft in das Viereck überleiten, und die Tülle, in welche der Schaft geschoben wurde, deutlich zu erkennen ist. Häufiger sind die blattförmigen Spitzen, welche auch meistens auf den Vasenbildern erscheinen. Wir geben Abb. 2230 nach Carapanos a. a. O. pl. LVIII n. 4 ein aus Dodona stammendes Exemplar aus Eisen, 27 cm lang; Abb. 2231 nach Altert. von Pergamon a. a. O. Taf. XLVI, 2 eine schilfblattförmige Spitze mit Rippe und Tülle; vgl.



2224 Dolch.

2225 Dolch.

2226 Lykier mit Sichelschwertern.

2231 Waffenrelief aus Pergamon.

2227

2228

2230

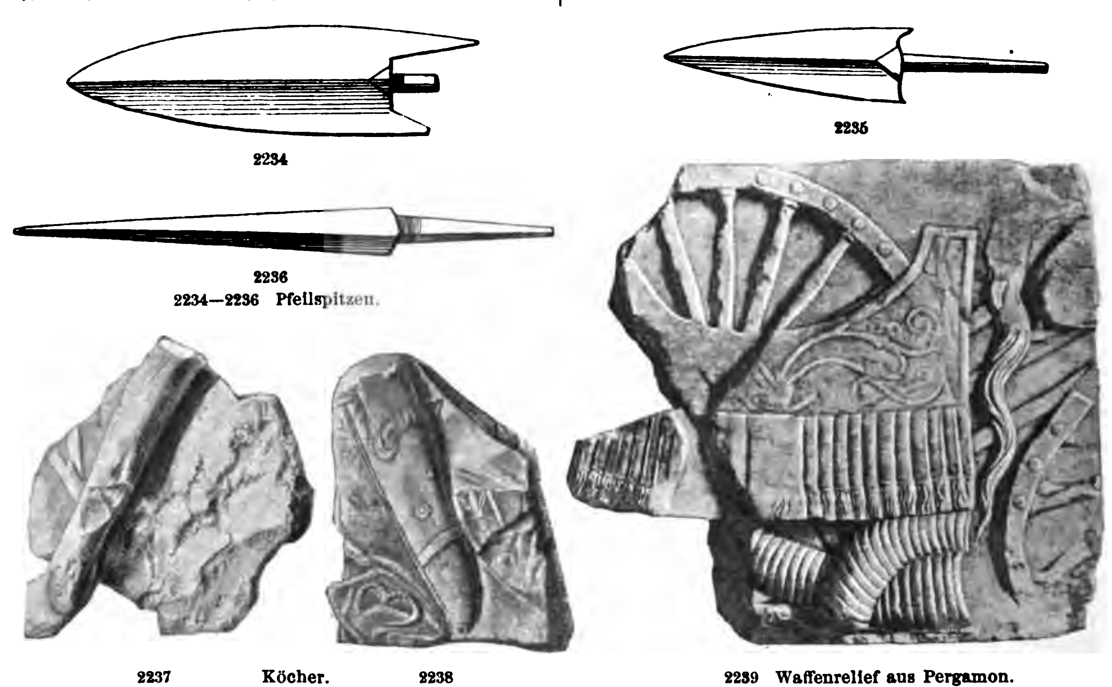
2229

2232 2233
Lanzenschuhe.

2227—2230 Lanzenspitzen.

(Abb 2224—2231 zu Seite 2040; Abb. 2232, 2233 zu Seite 2042.)

die oben Abb. 1433 dargestellten zwei Spitzen mit doppeltem Widerhakenpaare, in deren unteres der Schaft eingreift. Auch Lanzenschuhe (σαυρωτῆρες) haben sich erhalten. Unsere Abb. 2232 und 2233 geben zwei von verschiedener Form nach »Ausgrabungen von Olympia« Taf. II, 31; vgl. auch unsere Abb. 2197 und 2213, welche die Blattform zeigen. Bei der Verwendung des Speeres zum Werfen, wo er nur eine Länge von etwa 5 Fuſs haben durfte, bediente man sich zur Verstärkung des Wurfes einer Riemenschleife (ἀγκύλη; ἐναγκυλῶντες Xen. Anab. IV, 2, 28; διηγκυλώμενοι ebdas. IV, 3, 28; V, 2, 12). Über diese, Schlachtfelde von Platää gefunden sind (vgl. Friedrichs, Kleinere Kunst und Industrie S. 238). Zwei blattförmige mit Widerhaken und einer Spitze versehene gibt Carapanos, Dodona pl. LVIII, 17. 18 (vgl. unsere Abb. 2234. 2235); ihre Länge beträgt 0,05 bezw. 0,09 m Zwei eiserne dreikantige mit Spitze ebdas. pl. LVIII, 13. 14, 0,13 bezw. 0,10 m lang. Wir geben unter Abb. 2236 die erstere. Zwei Köcher, von denen der eine aus Holz oder Metall, der andere aus Leder bestanden haben wird, finden sich auf den pergamenischen Waffenreliefs Taf. XLVIII, 7; Taf. XLIX, 16 (vgl. Abb. 2237. 2238). Auf dem



2234 2235 2236

2234—2236 Pfeilspitzen.

2237 Köcher. 2238

2239 Waffenrelief aus Pergamon.

deren Einrichtung neuerdings genau erforscht ist, wird unten bei den römischen Waffen gehandelt werden. Hinsichtlich der makedonischen Sarisse, deren Länge nach Theophr. Hist. pl. 3, 17, 2: τὸ ὕψος τοῦ ἄρρενος [τῆς κρανείας] δώδεκα μάλιστα πήχεων, ἡλίκη τῶν σαρισῶν ἡ μεγίστη höchstens 12 Ellen, oder 5½ m betrug, ist auf die Alexanderschlacht (oben Taf. XXI Abb. 947) zu verweisen, nur müssen wir uns die Sarisse der Phalangiten, welche, wie bemerkt, mit beiden Händen gehandhabt wurde, erheblich stärker denken als jene Lanze, welche Alexander dort mit einer Hand regiert.

Auch Pfeilspitzen besitzen wir. Sie sind entweder blattförmig oder dreikantig und haben entweder eine Tülle zum Einstecken des Pfeilschaftes oder eine Spitze, welche in den Schaft eingetrieben wurde; auch das Material ist verschieden. Das Berliner Museum besitzt zwei bronzene blattförmige mit Tüllen versehene, welche auf dem letztgenannten Steine findet sich auch eine Schleuder dargestellt: an einem ovalen Stücke Leder sind zwei Stricke befestigt, welche nach hinten gebogen sind. Jenes ist zur Aufnahme des Schleudergeschosses bestimmt. Als solche dienten in ältester Zeit Steine, später verwandte man kleine olivenförmige Bleigeschosse, auch kommen solche aus Bronze oder Terrakotta vor. W. Vischer (Antike Schleudergeschosse, Basel 1866) verzeichnet 24 Bleigeschosse, von denen das leichteste 26,5 g, das schwerste 108,4 g wiegt; das Gewicht der Mehrzahl liegt zwischen 30 und 40 g. Die eine Seite der Geschosse ist entweder mit einem Embleme versehen, einer Tiergestalt, einem Sterne, Dreizack, Blitz, oder ist glatt, während die andere einen Namen oder eine höhnende Inschrift wie ΔΕΞΑΙ, ΛΑΒΕ oder ΣΩΣΑΙ trägt. Eine bezügliche Abbildung werden wir unten bei den römischen Waffen geben.

Von Teilen der Pferderüstung zeigt Abb. 1432 ein προμετωπίδιον, und unter Abb. 2239 reproduzieren

wir ein προστερνίδιον für das Pferd eines Streitwagens nach Altert. von Pergamon II Taf. XLVI, 4.

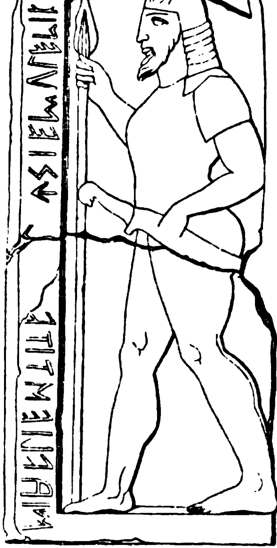
Feldzeichen waren bei den Griechen nicht im Gebrauch. Als Hauptorte der Waffenproduktion werden genannt Sparta, Kyzikos, Rhodos, insbesondere waren die Schilde von Argos, die Brustharnische von Athen, die Helme aus Böotien und Korinth und die Schwerter aus Chalkis berühmt.

II. Römer.

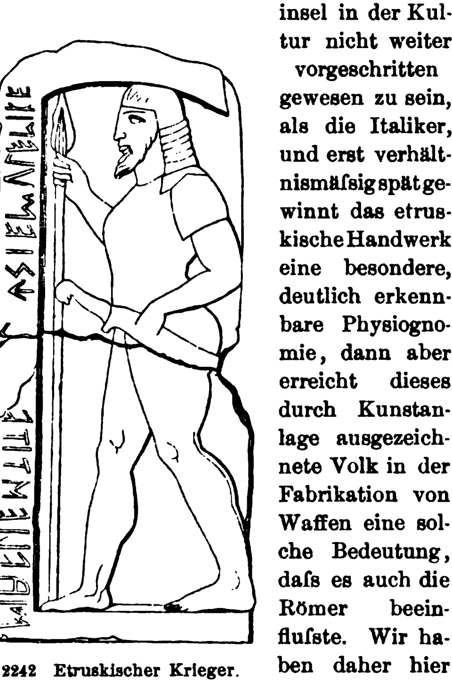
Über die Bewaffnung der ältesten Italiker ist einiges wenige aus den in den Terramareschichten der von ihnen angelegten Pfahldörfer gemachten Funden zu erschliefsen. Nach denselben war den Italikern jener Zeit der Gebrauch des Eisens noch nicht bekannt. Die, durchweg aus Bronze bestehenden, Waffen werden unter den Fundstücken durch Spitzen von Speeren und Wurfspiefsen, Pfeilspitzen und dolchartige Messer vertreten, deren Klinge niemals die Länge von 15 cm überschreitet. Abb. 2240 gibt ein solches Dolchmesser nach Helbig, die Italiker in der Poebene Taf. I, 2. Schwerter sind bislang unter den Resten der Pfahldörfer noch nicht mit Sicherheit nachgewiesen worden; es scheint also, dafs das Schwert, falls es überhaupt bekannt war, jedenfalls nicht zu der gewöhnlichen Bewaffnung gehörte. Dahingegen werden die nicht selten vorkommenden Äxte von demjenigen Typus, welchen die Paläethnologen »Paalstab« nennen, und von denen wir unter Abb. 2241 nach Helbig a. a. O. Taf. I, 1 ein Exemplar mitteilen, bei Gelegenheit als Waffe gedient haben. Da Reste von Gürteln gänzlich fehlen, hat man anzunehmen, dafs Metallgürtel als Schutzwaffen noch unbekannt waren. Bediente sich der Bewohner der Pfahldörfer eines Gürtels, so war dieser nur von Leder. Der Bronzegürtel tritt erst in der von den italienischen Forschern als erstes Eisenzeitalter bezeichneten Periode auf, d. h. derjenigen Periode, welche die prähistorische Bronzezeit mit der historischen Zeit verbindet und bis zur Epoche der etruskischen Ansiedelung reicht. Im ersten Eisenzeitalter hatte der Krieger nach Orsi (Sui centuroni italici della prima età del ferro) bereits Helm, Schwert, Axt, Dolch und neben einem grofsen mit Metallbuckel versehenen Lederschilde den breiten Bronzegürtel. Diese, von denen schon oben die Rede gewesen ist, sind wahrscheinlich zuerst von den Phönikern nach Italien gebracht worden, dessen Bewohner allmählich ihre Anfertigung erlernten. Die Etrusker scheinen bei ihrer von Norden her erfolgenden Einwanderung in die Halbinsel in der Kultur nicht weiter vorgeschritten gewesen zu sein, als die Italiker, und erst verhältnismäfsig spät gewinnt das etruskische Handwerk eine besondere, deutlich erkennbare Physiognomie, dann aber erreicht dieses durch Kunstanlage ausgezeichnete Volk in der Fabrikation von Waffen eine solche Bedeutung, dafs es auch die Römer beeinflufste. Wir haben daher hier einen Blick auf ihr Waffenwesen zu werfen, wenngleich eine eingehende Würdigung alles dessen, was die Etrusker in dieser Beziehung geleistet haben, nicht dieses Ortes ist. Von etruskischen Bildwerken, welche Krieger darstellen, geben wir unter Abb. 2242 nach Micali Antich. monum. tav. XIV, 2 einen Cippus aus dem Museum von Volterra, auf dem der unbedeckten Hauptes dargestellte Mann ein eng anliegendes über den Unterleib herabreichendes Lederwams mit kurzen Ärmeln trägt und in der linken Hand ein kurzes Schwert mit gebogenem Griff, in der rechten dagegen eine Lanze mit blattförmiger Spitze hält. Dieser der älteren Periode der etruskischen Kunst angehörenden Darstellung (vgl. O. Müller, die Etrusker II², S. 265, Anm. 59ᵇ) entspricht das Kostüm der Krieger auf dem oben S. 513 Abb. 554 mitgeteilten Gemälde von Caere, nur dafs hier ziemlich hoch hinaufreichende,



2241 Steinaxt.

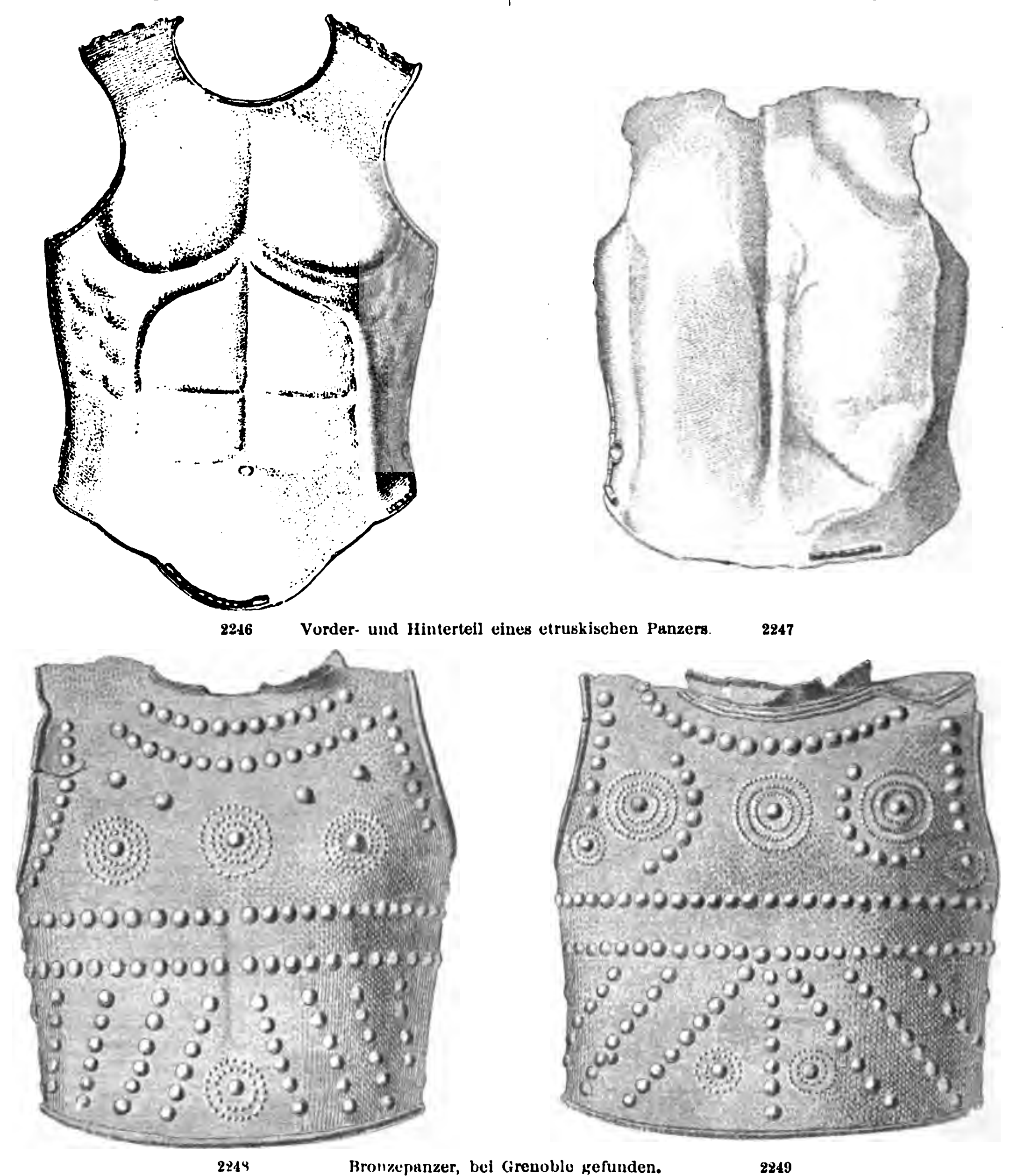


2240 Messer von Stein.



2242 Etruskischer Krieger.

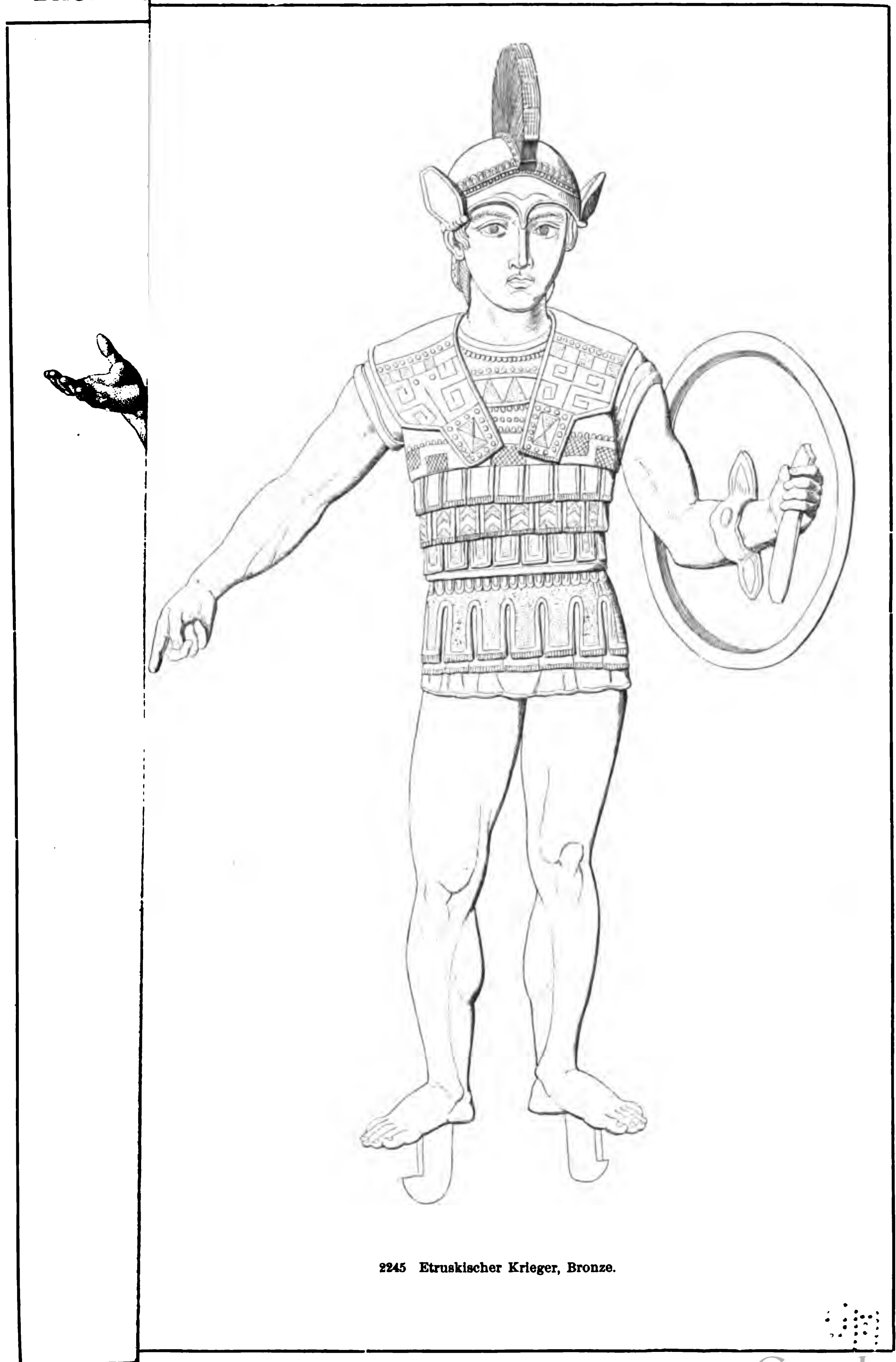
vorn spitz zulaufende Schnürstiefel getragen werden und neben der Lanze auch der Bogen erscheint. Jünger sind zwei schöne Kriegerstatuen, von denen die erste — der sog. Mars von Todi — unter Abb 2243, gürtelartigen Schuppenreihen geschmückt. Die Verwandtschaft mit griechischen Vorbildern, aber auch die selbständige Weiterbildung des Panzers ist nicht zu verkennen. Von Fundstücken geben wir unter



2246 Vorder- und Hinterteil eines etruskischen Panzers. 2247

2248 Bronzepanzer, bei Grenoble gefunden. 2249

2244 auf Taf. LXXXIX nach Museo Gregor. I, Taf. 44. 45, die zweite unter Abb. 2245 auf Taf. LXXXIX nach Micali, Monum. inediti XII wiedergegeben ist. An der ersten ist der durch einen eigentümlichen Nackenschirm ausgezeichnete Erzpanzer bis an den Halsausschnitt hinauf mit horizontalen Streifen versehen, bei der zweiten das Lederwams mit mehreren Abb. 2246, 2247 zunächst einen ganz nach griechischer Weise gearbeiteten θώραξ στάδιος, der sich im Museum zu Karlsruhe befindet und bei Lindenschmit, Die Altertümer unserer heidnischen Vorzeit I, 3, 1, 1 u. 2 abgebildet ist; ferner unter Abb. 2248, 2249 einen bei Grenoble gefundenen, ebds. I, 11, 1, 6 u. 7 abgebildeten Panzer aus Bronze. Hier setzt sich der

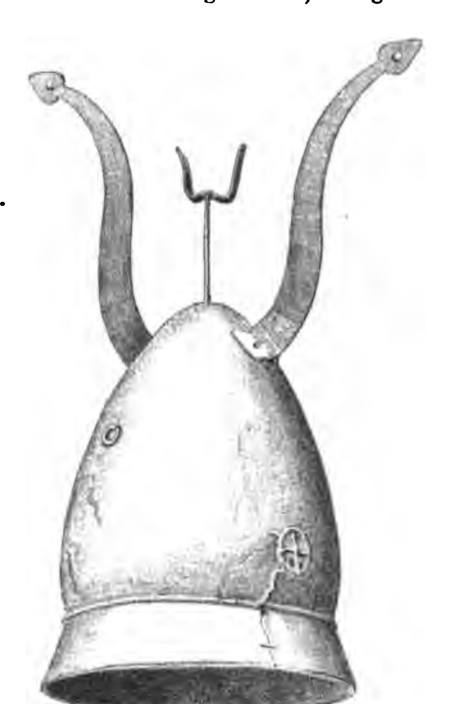


2245 Etruskischer Krieger, Bronze.

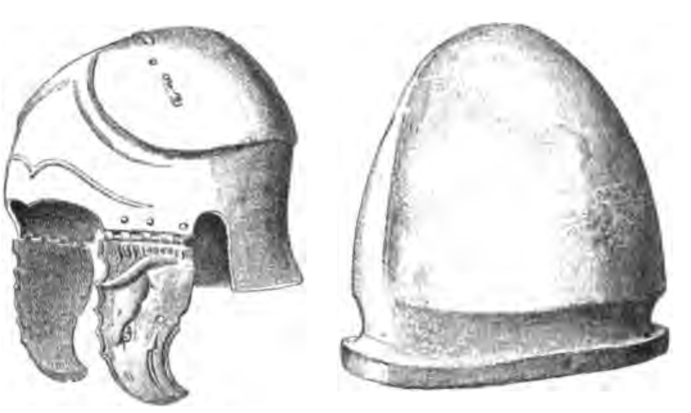
DRUCK VON R. OLDENBO

obere Rand des Rückenstücks, ähnlich wie beim Mars von Todi, in einem aufstehenden Nackenschirm fort; Brust- und Rückenstück sind mit horizontalen und schrägen Reihen von Buckeln verziert, zwischen denen sich konzentrische Kreisornamente befinden, welche aus je drei um einen Buckel laufenden Kreisen kleinerer Buckel gebildet sind. Die Höhe beider Teile beträgt 40 cm, die gröfste Breite des

ist. Zwei ganz ähnliche, ebenfalls im Museo Gregoriano befindliche Exemplare zeigen in der Mitte einen Löwenkopf, der ebenso als Apotropäum anzusehen ist. Einen sehr kunstvoll gearbeiteten, in Caere gefundenen, Schildnabel gibt Helbig, das Homer. Epos S. 226 Fig. 82 nach einer Originalzeichnung. Im etruskischen Museum zu Florenz wird ein grofser, mäfsig gewölbter Ovalschild aus Bronze aufbewahrt. Bei den



2250 Helm.



2251 Etruskische Helme. 2252

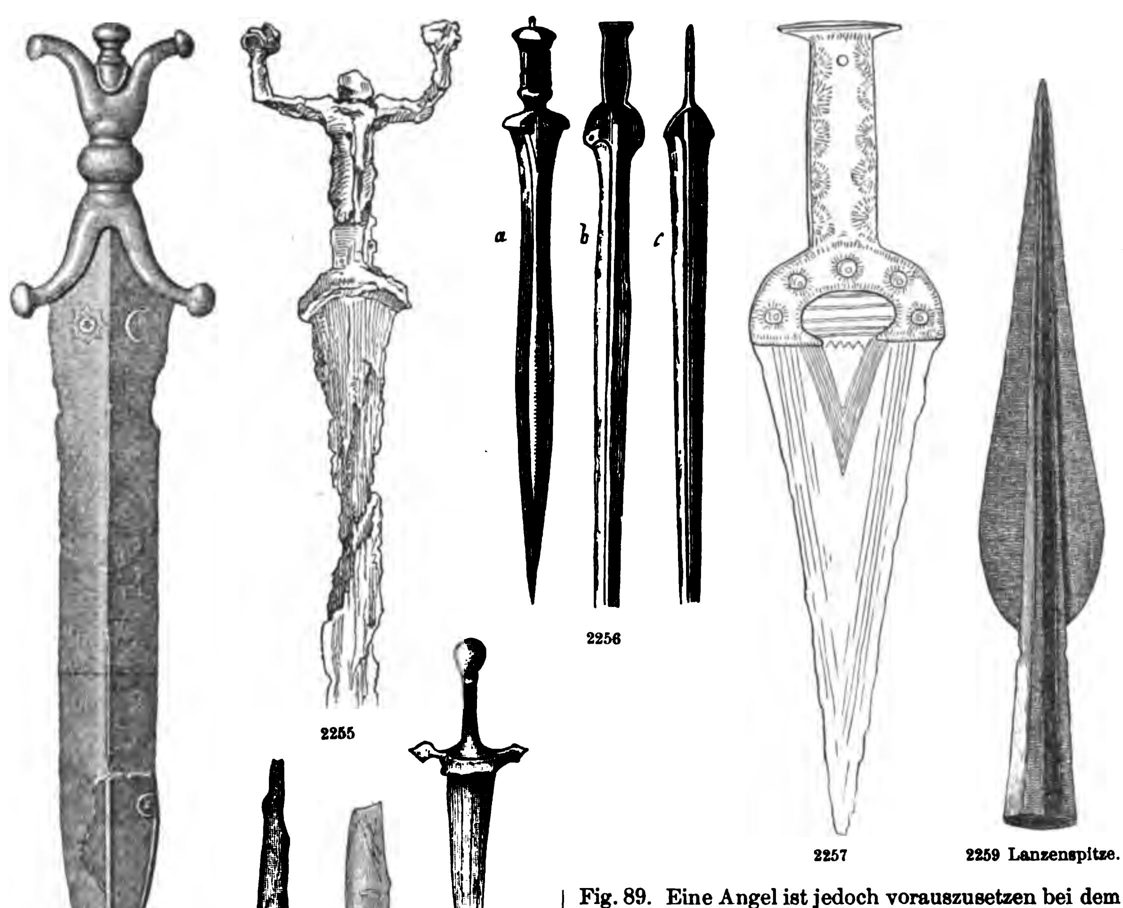


2253 Schild aus Tarquinii.

Bruststücks 36 cm. Von Helmen geben wir ohne nähere Beschreibung drei Exemplare nach Lindenschmit a. a. O. I, 3, 2, 1. 3. 5 unter Abb. 2250 bis 2252 Etruskische Beinschienen sind in den Museen häufig, es bedarf jedoch keiner besonderen Darstellung, da sie den griechischen gleichen. Die Schilde sind meist kreisrund und von geringer Metallstärke, indessen ist dem Metall durch zahlreiche eingetriebene Ornamente gröfsere Widerstandsfähigkeit verliehen. Im Berliner Museum (Friedrichs S. 220, N. 1008) befindet sich ein ursprünglich vergoldetes Exemplar von 34 Zoll im Durchmesser; dasselbe bildet eine flache Scheibe, in deren Mitte der Buckel nur sehr mäfsig hervortritt; inwendig war über die Höhlung des Buckels eine Handhabe gespannt. Ein besonders interessantes, aus Tarquinii stammendes Exemplar anderer Art geben wir unter Abb. 2253 nach Museo Gregoriano I tav. XXXVIII, dessen aus einer dünnen Platte stark hervorgetriebenes und mit Nägeln auf dem ausgehöhlten Schilde befestigtes Mittelstück ein Apotropäum darstellt und dessen Rand wulstartig erhöht

Schwertern der Etrusker bestand der Griff meist aus Erz — einigemal finden sich Griffe aus Elfenbein —, die Klinge entweder aus Erz oder aus Stahl. Die geschmackvoll gearbeiteten Griffe zeigen zum Teil Ornamente, deren Vertiefungen mit Bernstein oder farbiger Pasta ausgefüllt sind. Die Klingen sind zweischneidig, schilfblattförmig und meist mit Längsrippen, welche den Konturen der Klinge parallel laufen, sowie mit einem starken flach abgerundeten Grat versehen. Die Länge schwankt zwischen 30 und 40 cm, die Griffe sind, Knauf und Klingenansatz abgerechnet,

gewöhnlich 6 cm, mitunter 7—9 cm lang, eine Parierstange fehlt. Es kommen hier besonders Fundstücke aus Ländern diesseit der Alpen in Betracht, da die Etrusker einen lebhaften Handel mit Waffen nach dem Norden betrieben. Man vergleiche die Abb. 2254 nach Lindenschmit a. a. O. IV, 1, 2, 3;



2257 2259 Lanzenspitze.

2254 2260 Lanzenspitzen. 2258

Abb. 2254—2258 Schwerter und Dolche etruskischer Fabrik.

Abb. 2255 nach ebd. III, Heft 1, Beilage S. 15, Fig. 10; Abb. 2256 nach Weifs, Kostümkunde I S. 280 Fig. 175 a. b. c. Die Scheiden bestanden aus Leder, Holz oder Erzblech mit Holzunterlage und waren mit Leder oder Zeug gefüttert. Die Dolche, von denen die älteren eine bronzene, die jüngeren eine eiserne Klinge haben, charakterisieren sich durch ihre fast dreieckige Form; die nach dem Griff zu sehr breite (bis zu 92 mm) Klinge, welche bisweilen mit Silber oder Silberzinn ausgelegte Linienornamente zeigt, hat keine Angel, sondern am oberen Ende für die Befestigung in der halbmondförmigen Ausladung des massiven Bronzegriffes einige Nietlöcher. Vgl. Abb. 2257 nach Helbig, Das Homer. Epos S. 241 Fig. 89. Eine Angel ist jedoch vorauszusetzen bei dem Stahldolch aus einem Grabe von Caere, Abb. 2258 (nach Beck, Geschichte des Eisens I S. 480 Fig. 91). Die aus Eisen bestehenden oder mit Erzblech überzogenen Scheiden sind bisweilen in aufserordentlich kunstreicher Weise durchbrochen und dazu mit eingesetzten Scheiben verglasten roten Thons verziert. Von Lanzenspitzen teilen wir einige interessante Exemplare mit. Abb. 2259 zeigt nach Lindenschmit a. a. O. II, 4, 1, 3 eine solche aus Bronze mit achteckiger Schafthülse und Abb. 2260 nach Beck a. a. O. zwei eiserne Spitzen aus einem Grabe zu Caere. Die Pfeilspitzen unterscheiden sich kaum von den griechischen. Die wichtigsten Waffenfabriken befanden sich zu Arretium, das überhaupt der bedeutendste Platz für die Bearbeitung der Metalle in Etrurien war.

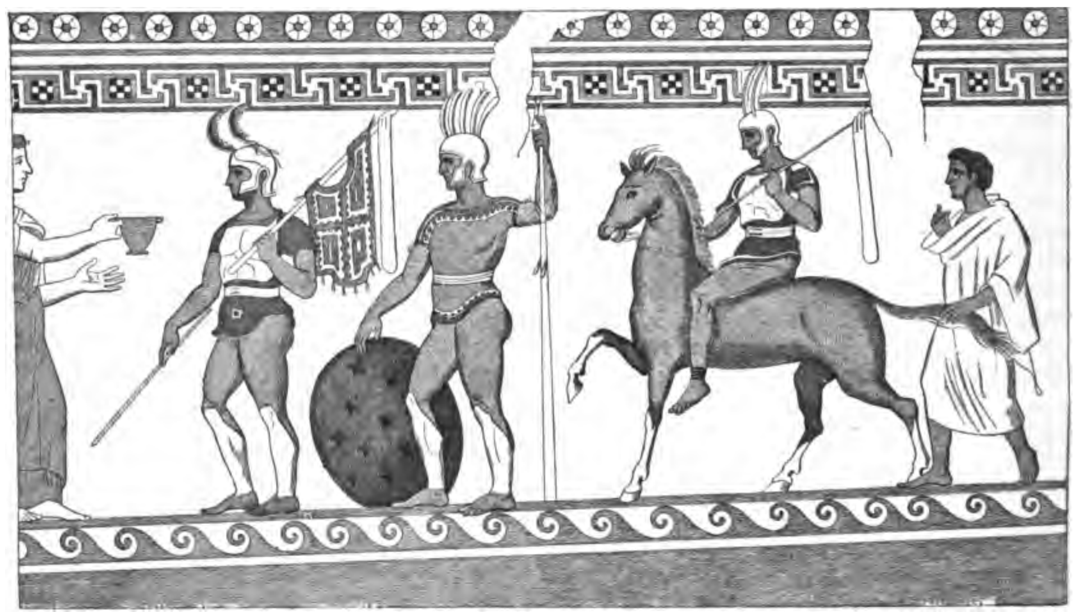
In den primitiven Fundschichten Latiums haben sich durchaus keine Waffen gefunden, welche von

einer höheren Kultur zeugten, als sie den Pfahldörfern in Oberitalien eigen war. Der mit Metall beschlagene Schild war im ältesten Latium unbekannt, und das Schwert gehörte noch nicht zu den allgemein gebräuchlichen Waffen; in der Nekropole von Alba longa haben sich zwar Lanzenspitzen, aber noch keine Schwerter gefunden. Es ist daher nicht ohne Bedeutung, dafs das Symbol des Mars nicht das Schwert, sondern die *hasta* ist.

Über die Bewaffnung der Römer erfahren wir bis zu den Nachrichten über die Servianischen Klassen nichts Bestimmtes. Die Rüstung dieser war verschieden und läfst die drei Gattungen des griechischen Fufsvolks, Hopliten, Peltasten und Gymneten, deutlich unterscheiden. Jene werden durch die Bürger erster Klasse repräsentiert, welche nach griechischer Weise Helm, Panzer — den θώραξ στάδιος —, Beinschienen, Rundschild, Lanze und Schwert — die Schutzwaffen aus Bronze — führten (Liv. I. 43. Dion. Hal. IV, 16 f.). Auch die Bürger zweiter Klasse, welche bis auf den Panzer, zu dessen Ersatz sie statt des argolischen Rundschildes das gröfsere viereckige *scutum* aus Holzplatten erhielten, ebenso gerüstet waren, können zu den Hopliten gerechnet werden. Peltasten haben wir in den Bürgern dritter Klasse zu erkennen, welche nur Helm, *scutum*, Lanze und Schwert führten, und Gymneten in der vierten Klasse, die nach der glaubwürdigen Angabe des Livius keine Schutzwaffen und nur neben der Lanze einen Wurfspiefs hatten. Zu den letzteren gehörten auch die Bürger der vierten Klasse, welche gleichfalls ohne Schutzwaffen lediglich als Schleuderer dienten. Bildliche Darstellungen der in jener Zeit üblichen Waffen gibt es nicht, wir werden aber nicht irren, wenn wir annehmen, dafs dieselben ganz nach griechischer Weise angefertigt waren, wie überhaupt in der ganzen Organisation das griechische Vorbild nicht zu verkennen ist. Es ist jedoch kaum anzunehmen, dafs die Helme durchgehends aus Erz bestanden; vielleicht trugen nur die Bürger erster Klasse solche, die übrigen dagegen mit Erz beschlagene Lederkappen. Über die Bewaffnung der Reiter wissen wir nichts, höchstens könnte aus Polyb. VI, 25, wenn anders hier die Reiter der Servianischen Zeit gemeint sind, geschlossen werden, dafs dieselbe eine sehr primitive war, bei der statt des Panzers lediglich ein Gürtel, eine dünne zerbrechliche Lanze und ein kleiner Rundschild von Leder geführt wurde. Der erste, von dem berichtet wird, dafs er Änderungen mit der Bewaffnung vorgenommen habe, ist Camillus, welcher nach Plut. Cam. 40 den Stahlhelm eingeführt und die *scuta* durch einen bronzenen Randbeschlag verstärkt haben soll. Diese Änderungen werden zu den Kämpfen mit den Galliern in Bezug gesetzt. Livius VIII, 8, 3 meint, damals sei der Rundschild gänzlich abgeschafft und dafür allgemein das *scutum* in Gebrauch genommen. Wenn Plutarch a. a. O. hinzufügt, Camillus habe die Soldaten angewiesen τοῖς ὑσσοῖς μακροῖς διὰ χειρὸς χρῆσθαι καὶ τοῖς ξίφεσι τῶν πολεμίων ὑποβάλλοντας ἐκδέχεσθαι τὰς καταφοράς, so ist daraus nicht darauf zu schliefsen, dafs Camillus das Pilum eingeführt habe; vielmehr ist hier ὑσσός, später allerdings die technische Bezeichnung für das Pilum, nur ein allgemeiner Ausdruck für *hasta*, da der von Plutarch erwähnte Gebrauch nur auf diese pafst. Übrigens ist der Ursprung des Pilums und die Zeit seiner Einführung unbekannt. Köchly meinte, es stamme von den Samniten, indessen ist das doch zweifelhaft gegenüber der Thatsache, dafs dasselbe schon früh bei den Etruskern vorkommt. Im Museum zu Perugia befindet sich ein bei dieser Stadt gefundener etruskischer Sarkophag, der von Conestabile in die erste Hälfte des sechsten Jahrhunderts gesetzt wird. In demselben fanden sich Reste von eisernen Waffen, namentlich Lanzenspitzen von verschiedener Form, aber auch zwei längere schmale Eisenstangen, welche durch die Behandlung der Spitzen und die am untern Ende befindlichen Tüllen, in deren einer noch Reste des hölzernen Schaftes zu bemerken sind, dem römischen Pilum entsprechen. Lindenschmit a. a. O. III, 6, 7, 1 teilt eine in einem Grabe bei Vulci gefundene Pilumspitze aus dem Museo Gregoriano mit, welche ohne Bedenken für eine römische gehalten werden könnte. Man darf danach annehmen, dafs das Pilum von den Etruskern auf die Römer übergegangen ist. Nach Livius VIII, 8 hatten die *hastati* und *principes* die *hasta*, die *triarii* das *pilum*, nach Polyb. VI, 23, 16 jene das *pilum* und diese die *hasta*, und es ist eine ansprechende Vermutung Köchlys (Verhandl. der Philologen-Vers. zu Würzburg S. 43 ff.), dafs der Zusammenstofs der römischen Legion mit der Phalanx des Pyrrhus die Veranlassung dazu gab, der Linieninfanterie die *hasta*, als den Sarissen gegenüber unbrauchbar, zu nehmen und ihr dafür das Pilum zu geben, um sie dadurch zu befähigen, vermittelst einer Wurfsalve Lücken in die Phalanx zu reifsen und so den Einbruch mit dem Schwerte zu ermöglichen. Während des zweiten punischen Krieges nahmen die Römer statt des alten nationalen Schwertes, welches sich von dem gallischen langen, einschneidigen, nur für den Hieb geeigneten, wenig unterschieden haben wird, den durch die Truppen Hannibals bekannt gewordenen kurzen, zweischneidigen, mit stark gestählter Spitze versehenen und mehr zum Stofs als zum Hieb bestimmten *gladius Hispaniensis* an (Polyb. VI, 23, 6 f.; Liv. XXII, 46; Dio Cass. XXXVIII, 49, 4; Veget. I, 12).

Nach Polybius, der im sechsten Buche eine auf Autopsie begründete Darstellung des römischen

Heerwesens seiner Zeit gibt, bestand die Bewaffnung der *principes*, *hastati* und *triarii* aus dem *scutum* mit eisernem Randbeschlage und eisernem Schildbuckel, dem an der rechten Seite getragenen *gladius Hispaniensis*, zwei Pilen, wofür jedoch die Triarier die Stoſslanze führten, ehernem Helm mit drei langen schwarzen oder roten Federn und einer Beinschiene. Der Panzer war nicht bei allen Truppen der gleiche, indem die Bürger erster Klasse Kettenpanzer (ἁλυσιδωτοὺς θώρακας), die übrigen dagegen keinen eigentlichen Panzer, sondern nur den καρδιοφύλαξ *(pectorale)* trugen, (Pol. VI, 23), eine eherne Platte von ³/₄ Fuſs im Quadrat, welche vor der Brust getragen wurde, wie auf einem der aus Pästum



2261 Samnitische Krieger, heimkehrend.

stammenden Deckelbilder vom Grabe eines samnitischen Kriegers, welches wir unter Abb. 2261 nach Mon. dell' Instit. VIII, Taf. 21, 1 wiedergeben. Die hier sichtbare metallene Brustplatte muſs durch um den Nacken und horizontal um den Rücken laufende Riemen befestigt gewesen sein, wie das auf dem Vasenbilde Mus. Borbon. VI Taf. 39 deutlich erkennbar ist. Auf demselben hat der καρδιοφύλαξ eine herzförmige Gestalt und ist durch drei kreisförmige schildartige Verzierungen ausgezeichnet. Ein dieser Abbildung entsprechendes im Museum zu Karlsruhe befindliches Exemplar, an dem sich die Befestigungsvorrichtung erhalten hat, geben wir unter Abb. 2262 nach Lindenschmit a. a. O. I, 3, 1, 3. Aus dem Vorstehenden ergibt sich, daſs in jener Zeit in der Ausrüstung das Uniformitätsprinzip noch nicht durchgeführt war. Polybius (VI, 39) berichtet ferner, daſs die Truppen die Kosten für die Verpflegung und etwaige besondere Waffenstücke (κἄν τινος ὅπλου προσδεηθῶσι) von der Löhnung zu einem bestimmten, gewiſs mäſsigen, Preise abgezogen wurden (τὴν τεταγμένην τιμὴν ὑπολογίζεται). Demnach würde anzunehmen sein, daſs die Bewaffnung niederer Art unentgeltlich geliefert, der θώραξ ἁλυσιδωτός von dem Träger bezahlt wurde. Marquardt, Röm. Staatsverwaltung II², S. 94 ist jedoch der Ansicht, daſs der Soldat alle Waffen zu bezahlen hatte, und in der That klagen Tac. Annal. I, 17 die Soldaten darüber, daſs sie ihre Waffen selbst beschaffen müssen, so daſs ein Abhilfe beabsichtigendes Gesetz des Gaius Gracchus (Plut. C. Gr. 5: ἐσθῆτά τε δημοσίᾳ χορηγεῖσθαι) entweder nicht zur Ausführung gekommen, oder nicht lange in Geltung geblieben zu sein scheint. Die *velites* trugen nach Polyb. VI, 22 nur einen Rundschild von 3 Fuſs im Durchmesser *(parma)*, eine Fellkappe, Schwert und Wurfspieſse, deren Schaft nicht ganz 1 m lang und etwa 20 mm stark war; die Spitze von 23 cm Länge war so dünn, daſs sie beim Treffen sich umbog und dadurch der Speer für den Feind unbrauchbar wurde *(hasta velitaris*, Liv. XXIV, 34*)*. Die Bewaffnung der Reiter beschreibt Polybius (VI, 25) als der der Griechen entsprechend; speziell nennt er eine starke Lanze mit σαυρωτήρ und den Schild, welchen er zwar als θυρεός bezeichnet, unter dem aber schwerlich das *scutum*, sondern ein runder oder ovaler Schild zu verstehen ist. Die Einführung dieser hellenischen Rüstung setzt Köchly (Verh. der Philol.-Vers. zu Würzburg S. 43) in die Zeit des Tarentinischen Krieges.

Diese von Polybius beschriebene Bewaffnung erlitt beim Beginne des 1. Jahrh. v. Chr. insofern eine Umgestaltung, als damals jeder Unterschied in der Ausrüstung der Legion aufhörte. Dies hing besonders damit zusammen, dafs einerseits seit Marius bei der Aushebung der Census nicht mehr berücksichtigt, sondern die Legion gröfstenteils aus den *capite censi* zusammengesetzt wurde, anderseits seit der *lex Julia* vom Jahre 90 und der *lex Plautia Papiria* vom Jahre 89, durch welche allen Italikern das Bürgerrecht verliehen wurde, auch diese in die Legionen eintraten. Infolgedessen wurden die *hastati, principes, triarii* und *velites* in der Bewaffnung einander gleichgestellt, und die Legion zerfiel taktisch und für die Verwaltung in zehn Cohorten. Mit diesen Legionen wurden die Bürgerkriege geführt, aus ihnen bestand in der Kaiserzeit der Kern des Heeres.

Während nun im 1. Jahrh. v. Chr. die bildlichen Quellen noch fast ganz fehlen, so sind solche in der Kaiserzeit in grofser Zahl vorhanden, da sich nicht nur zahlreiche Grabsteine von Soldaten erhalten haben, auf denen die Verstorbenen in ihrer Rüstung mit grofser Treue dargestellt sind, sondern auch die Ehrensäulen und Triumphbögen eine reiche Fülle von kriegerischen Scenen darbieten. Aufserdem kommen hier die in allen Ländern, in denen römisches Militär gestanden hat, in grofser Menge gefundenen Waffen jeder Art in Betracht. Trotz dieses reichen Materials sind aber durchaus noch nicht alle Fragen gelöst, namentlich ist zu bemerken, dafs auf den Grabsteinen der Legionare nicht einerlei Rüstung erscheint und auf den Ehrensäulen und Triumphbögen sich eine Art des Panzers findet, die auf den Grabsteinen noch nicht nachgewiesen ist. Da von den letzteren erst eine verhältnismäfsig kleine Zahl publiziert ist, so ist von einer Vermehrung des Materials und neuen Funden noch die Lösung mancher Schwierigkeit zu hoffen.

Die Hauptbestandteile des kaiserlichen Heeres bildeten die Legionen, die Auxiliaren zu Fufs und zu Pferde und die Prätorianer. Die eigentümliche Tracht und Bewaffnung fast aller dieser Truppenkörper läfst sich auf den Monumenten mit Sicherheit nachweisen. Nach dem Range unterschied man die *militia caligata*, der die gemeinen Soldaten (*milites gregarii*), die Unteroffiziere (*principales*) und die Centurionen angehörten, und die *militia equestris*, welche die Tribunen und sämtliche höheren Befehlshaber umfafste. Auch die in dieser Beziehung in der Ausrüstung bestehenden Unterschiede sind uns wohl bekannt. In betreff der *militia caligata* haben wir aber zu bemerken, dafs die ihr angehörigen Personen auf den Grabsteinen in zweierlei Gestalt erscheinen, je nachdem sie in voller Ausrüstung oder in einem leichteren Kostüm, bei dem nur die wesentlichen Attribute des Kriegerstandes getragen wurden, dargestellt sind. Diese passend als Interimskostüm bezeichnete Tracht war diejenige, in welcher sich der Soldat für gewöhnlich bewegte. Wir verweisen auf unsere eingehende Besprechung desselben im Philologus XL S. 223 ff. und führen hier nur die für dieselbe vornehmlich in Betracht kommenden Stellen der Schriftsteller an: Tac. Hist. I, 29; Herod. II, 2, 9; VII, 11, 2; Dio Cass. XLII, 52; Tertull. De corona 1.

Wir geben nun zunächst einige Grabsteine gepanzerter sowie ungepanzerter Soldaten der *militia*



2262 Brustschild. (Zu Seite 2048.)

caligata und fügen eine kurze Beschreibung hinzu indem wir uns eine eingehende Behandlung der Einzelheiten vorbehalten. Abb. 2263 reproduziert nach Lindenschmit a. a. O. I, 6, 5 den Grabstein des M. Caelius, der nach der Inschrift *M. Caelio, T(iti) f(ilio), Lem(onia tribu), Bon(onia), o(ptio) leg(ionis) XIIX ann(orum) LIII, [ce]cidit bello Variano. ossa inferre licebit. P(ublius) Caelius T(iti) f(ilius), Lem(onia tribu), frater fecit* in der Varusschlacht gefallen ist. Über seinen durch ein O bezeichneten militärischen Grad ist viel verhandelt; einige Gelehrte fafsten den fraglichen Buchstaben als Endvokal und ergänzten TRO = *tribuno* oder LTO = *legato*, da aber abgesehen davon, dafs diese Abkürzungen unerhört sind, schon die *vitis*, das Abzeichen der Centurionen (Tac. Ann. I, 23) und Evokaten (Dio Cass. LV, 24), auf die *militia caligata* verweist, so versuchten wir Philolog. Anzeiger IX, 222 die Ergänzung EVO, die indessen ebenfalls unhaltbar ist, da eine derartige Abkürzung für *evocatus* in Augusteischer Zeit unmöglich ist. Hettner (Katalog des Bonner Museums. Bonn 1876, S. 32) meint, das

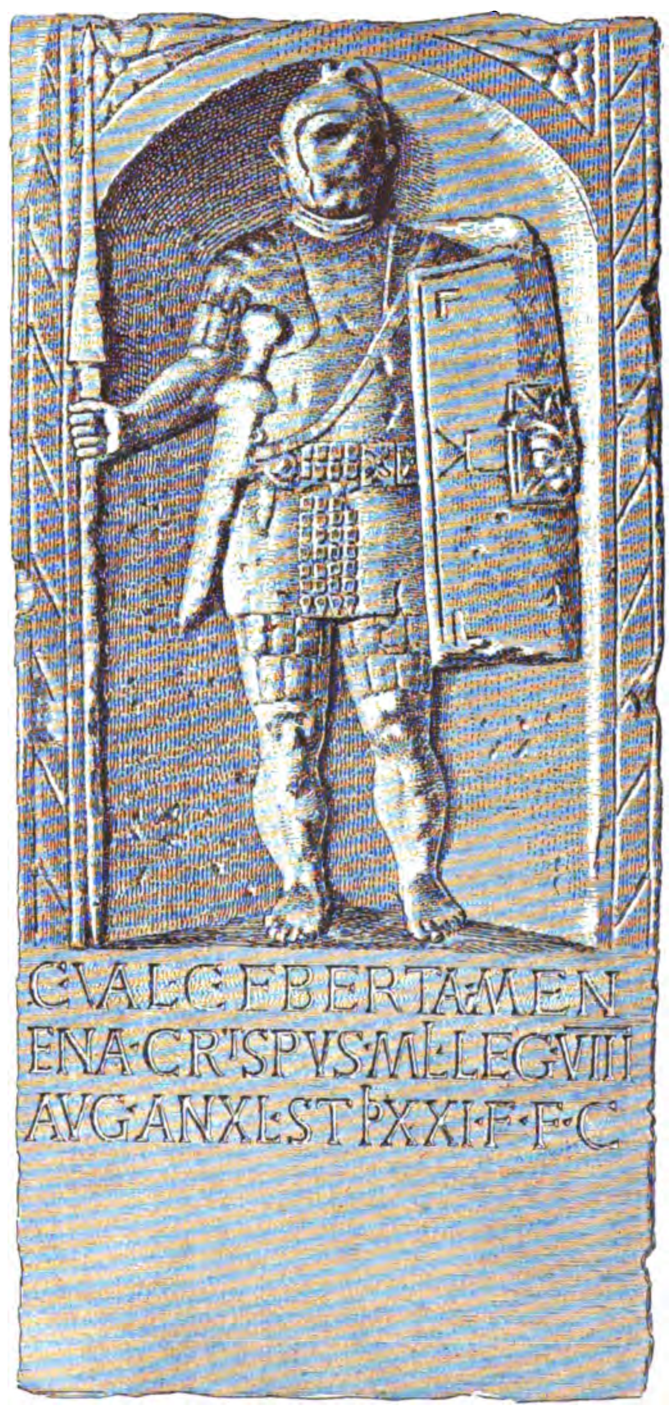


2263 Grabstein eines in der Varusschlacht gefallenen Vice-Centurionen. (Zu Seite 2049.)

fragliche Zeichen sei für das übliche Centurionenzeichen Ɔ zu halten, irrt jedoch, da das O deutlich auf dem Steine steht; hienach bleibt nur übrig den Caelius für einen *optio*, Stellvertreter des Centurio (vgl. Marquardt, Röm. Staatsverw. II² S. 545) zu erklären, wozu die *vitis* paſst; die nämliche Abkürzung findet sich CIL VI, 627. Die Figur selbst anlangend, so ist Caelius, wie es auf den Grabsteinen üblich ist, ohne Kopfbedeckung dargestellt; über der *tunica militaris* trägt er ein Lederwams, an welches sich

am unteren Rande, sowie an den Armen je zwei Reihen von kurzen Lederstreifen schliefsen. An einen Metallpanzer ist nicht zu denken, da ein solcher einen weiten Ausschnitt am Arm zeigen müfste. In der rechten Hand hält Caelius die *vitis*, die linke Hand fafst das auf der linken Schulter ruhende Sagum. An militärischen Ehrenzeichen trägt Caelius auf dem Haupte die *corona civica*, um den Hals und oben links und rechts auf der Brust drei *torques*, ferner auf der Brust fünf *phalerae*; die beiden über den Schultern sichtbaren Löwenköpfe gehören zu dem Riemenwerke, mit dem die letzteren befestigt sind; an den Armen endlich erscheinen die *armillae*. Wie es auch sonst auf Grabsteinen vorkommt, sind neben der Figur des Caelius seine beiden Freigelassenen M. Caelius Privatus und M. Caelius Thiaminus abgebildet.

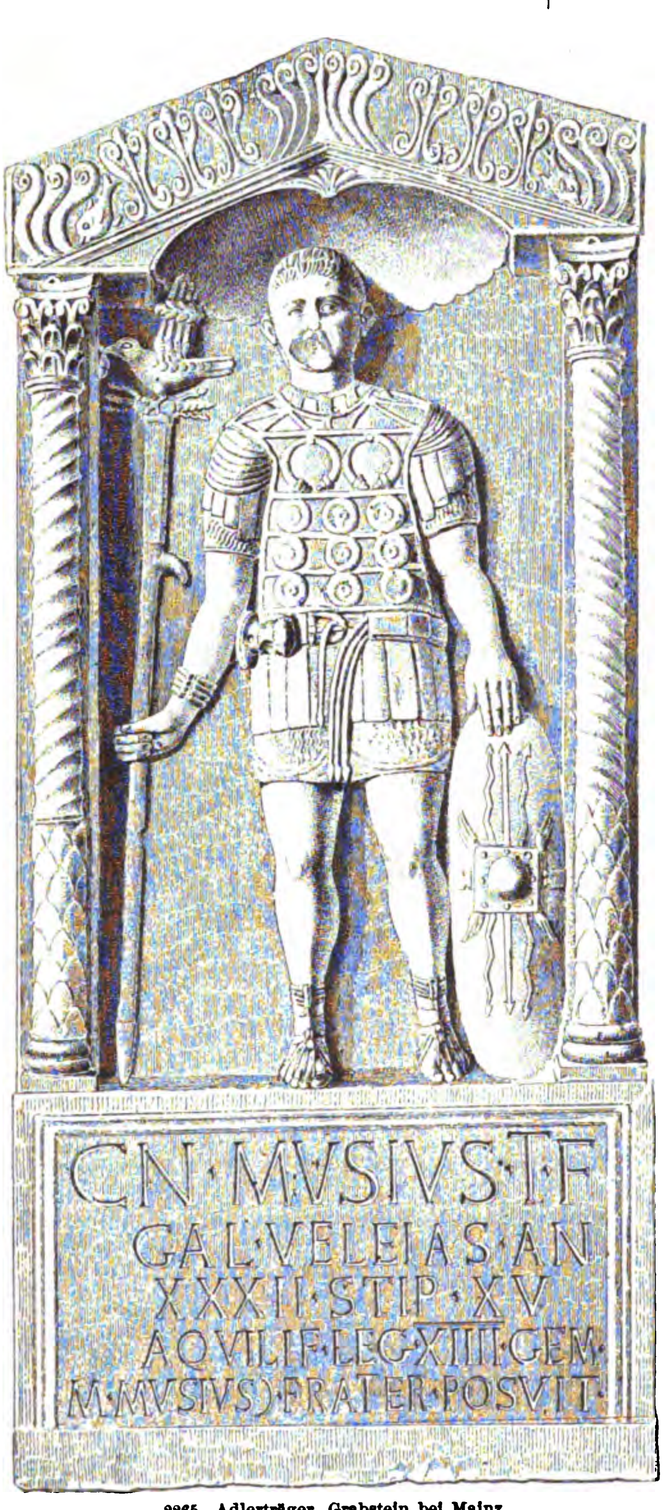
Abb. 2264 zeigt nach Lindenschmit a. a. O. III, 6, 5, 1 den wahrscheinlich aus dem Ende des 1. Jahrh. n. Chr. stammenden, zu Wiesbaden gefundenen Grabstein eines gemeinen Legionars in voller Rüstung. Die Inschrift lautet: *C(aius) Val(erius), C(ai) f(ilius), Berta, Menenia (tribu), Crispus, mil(es) leg(ionis) VIII Aug(ustae), an(norum) XL, stip(endiorum) XXI, f(rater) f(aciundum) c(uravit).* Derselbe trägt auf dem Haupte einen mit einer zweigeteilten *crista* und breiten Backenklappen versehenen Metallhelm, an dem der Ohrenschutz sichtbar ist. Am Halse bemerkt man das Halstuch *(focale)*, dessen Zipfel unter die *lorica* gesteckt sind. Wir bemerken, dafs dies bei den mit der *lorica segmentata* gerüsteten Kriegern auf den Ehrensäulen durchaus üblich ist, während die dort in der *lorica hamata* bezw. dem Lederwams erscheinenden Truppen die Zipfel aufsen herabhangen lassen (vgl. oben Abb. 571 und 584). Die *lorica* des Crispus besteht aus starkem Leder und reicht bis in die Mitte der Schenkel; die Schultern sind mit breiten unten eingeschnittenen Schulterklappen (*humeralia*) bedeckt; am Arme wird der ebenso eingeschnittene Rand der *lorica* sichtbar. Man bemerkt ferner das breite mit metallenen Ornamenten beschlagene *cingulum*, über das mit ebenfalls aus Metall bestehenden



2264 Gemeiner Legionar, Wiesbaden.

bullae besetzte und unten mit je einem Anhängsel versehene Lederriemen herabhangen. Das *cingulum* ist hier lediglich Abzeichen des Soldatenstandes und

dient nicht zugleich als Wehrgehenk, da das Schwert an einem Bandelier (*balteus*) getragen wird, und zwar an der rechten Seite. Die Schenkel bis zum Knie sind mit Hosen bekleidet, welche mit Lederstücken besetzt sind. Die Soldatenschuhe (*caligae*) sind nicht mehr deutlich erkennbar. Mit der linken Hand hält Crispus das gewölbte *scutum*, an dem verschiedene Metallbeschläge, namentlich in der Mitte der starke halbkugelförmige Schildnabel (*umbo*) zu bemerken sind, mit der rechten Hand dagegen ein starkes Pilum.



2265 Adlerträger, Grabstein bei Mainz.

Unter Abb. 2265 geben wir nach Lindenschmit a. a O. I, 4, 6, 1 das aus der ersten Hälfte des ersten Jahrhunderts stammende Denkmal eines *aquilifer* mit der Inschrift: *Cn(eius) Musius, T(iti) f(ilius), Gal(eria tribu), Veleias, an(norum) XXXII, stip(endiorum) XV, aquilif(er) leg(ionis) XIIII gem(inae). M(arcus) Musius (centurio) frater posuit.* Der Stein ist bei Mainz gefunden und befindet sich im dortigen Museum. Der Mann trägt zunächst die *tunica militaris*. Wir bemerken hier, daſs die Farbe derselben nicht feststeht; daſs sie unter Septimius Severus rot war, läſst sich aus Tertull. De corona 1 erschlieſsen (vgl. Philol. XL, S. 225); wenn Isidor. Orig. XIX, 22 diese Farbe schon für die republikanische Zeit in Anspruch nimmt, so ist auf diese Nachricht wohl kein Gewicht zu legen. Ferrarius (Graev. Thes. VI, S. 860) erklärt sich für die Farbe der Naturwolle; die französischen Gelehrten, welche Modelle von Legionaren aus der Kaiserzeit für das Museum in St. Germain en Laye und das Artilleriemuseum zu Paris hergestellt haben, haben die braune Farbe, Lindenschmit dagegen für sein Modell die weiſse gewählt. Über der Tunika wird an den Armen und über den Schenkeln der Kettenpanzer (*lorica hamata*) sichtbar und über diesem eine *lorica* aus Leder; die Schultern sind durch je sieben Schienen aus Metall gedeckt, welche sich beim Erheben des Arms untereinander schieben. Auſserdem ist die *lorica* an den Armen und zum Schutz des Unterleibs mit Lederstreifen versehen. Über der *lorica* liegt ein ziemlich künstliches Riemenwerk, an welchem zwei *torques* und neun *phalerae* befestigt sind. Das mit Metallplatten und vier Schutzriemen versehene *cingulum* dient hier zugleich als Wehrgehenk, indem es an der rechten Seite das Schwert trägt. An den Füſsen bemerkt man die *caligae*. Die linke Hand ruht auf dem Ovalschilde, von dessen *umbo* eine Darstellung des Blitzes ausläuft;

die rechte mit einer *armilla* geschmückte Hand hält den Adler, dessen Stange oben und unten mit einem Metallbeschlage und aufserdem mit einem Haken zum Herausziehen versehen ist. Der Adler selbst, der im Schnabel eine Eichel hält und dessen aufgerichtete Flügel mit einer *corona* geschmückt sind, steht auf einem Blitze.

Einen Legionar im leichten Kostüm ohne Panzer zeigt der unter Abb. 2266 nach Lindenschmit a. a. O. I, 9, 4, 1 wiedergegebene, ebenfalls aus der ersten Hälfte des 1. Jahrhunderts stammende Stein; derselbe ist in Rhein-Hessen gefunden und wird im Museum zu Mainz aufbewahrt. Die Inschrift lautet: *P(ublius) Flavoleius, P(ublii) f(ilius) Pol(lia tribu), Mutina, Cordus, mil(es) leg(ionis) XIIII gem(inae) h(ic) s(itus) e(st), ann(orum) XLIII, stip(endiorum) XXIII. C(aius) Vibennius, L(ucii) f(ilius) ex t(estamento) fec(it).* Man beachte, dafs die *tunica militaris* vor dem Unterleibe zierlich in bogenförmige Falten gelegt ist, wie das auf rheinischen Grabsteinen mehrfach vorkommt und vielleicht einer bestimmten Anordnung entsprochen hat. Das *sagum* scheint auf der linken Schulter mit einer Spange befestigt zu sein. Die Gürtung ist eine dreifache; zunächst dienen zum Zusammenhalten des Gewandes einige verschlungene Korden; unter diesen ist eine viereckige Metall- oder Lederplatte befestigt, von der sechs in üblicher Weise verzierte Schutzriemen herabfallen. Als Wehrgehenk dienen zwei Gürtel, der obere, welcher mit viereckigen Metallplatten beschlagen ist, für den links getragenen Dolch, der untere schlichte für das rechts getragene Schwert; an beiden sind die Schnallen und durchgezogenen Riemen deutlich erkennbar. Wie das Schwert und der Dolch befestigt waren, läfst sich nicht genau erkennen, vielleicht wurde zu diesem Zwecke der auf dem oberen Gürtel in der Nähe des Dolches befindliche Knopf benutzt. Hinter der Figur erscheint der ovale Schild; in der linken Hand trägt Flavoleius die nicht selten vorkommenden Rollen, deren Bedeutung noch nicht festgestellt ist, und in der rechten die *hasta ammentata.*



2266 Legionar ohne Panzer.

Hieher gehört auch der oben S. 1837 unter Abb. 1927 mitgeteilte Grabstein mit der Inschrift: *C(aius) Largennius, C(ai) [filius], Fab(ia tribu), Luc(a), mil(es) leg(ionis) II (centuria) Scaevae, an(norum) XXXVII, stip(endiorum) XVIII h(ic) s(itus) e(st).* Das aus der ersten Hälfte des 1 Jahrhunderts stammende Denkmal ist in der Nähe von Strafsburg gefunden und wird im dortigen Museum aufbewahrt. Auch hier ist die Gürtung eine dreifache, jedoch die Anordnung der beiden *cingula* für das Schwert und den Dolch eine weniger geschmackvolle, als auf dem Steine des Flavoleius. Die Zahl der an der nach unten zu breiteren Metallplatte befestigten Schutzriemen beträgt acht. Dafs hier an der Stelle des *sagum* die *paenula* erscheint, ist bereits oben bemerkt. In der linken Hand trägt



2267 Legionar. (Zu Seite 2055.)

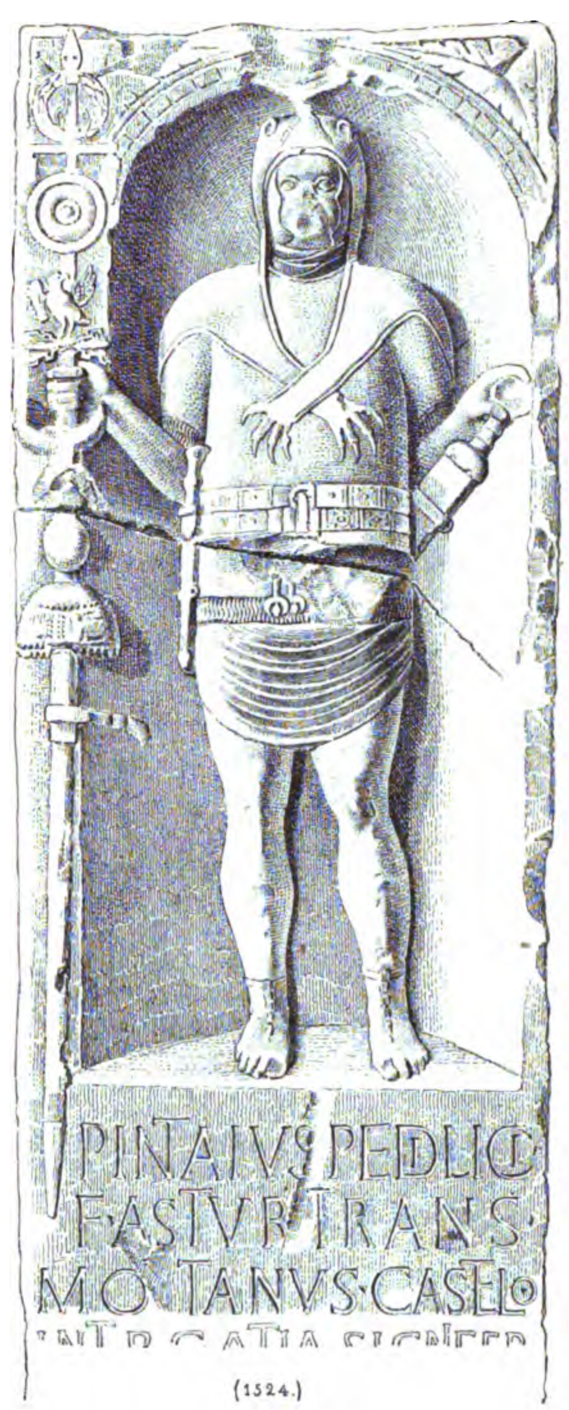
Largennius eine Rolle, die rechte Hand faſst den Zipfel der *paenula*; im übrigen entspricht die Darstellung der vorigen.

Auf der Trajanssäule kommen Legionare im leichten Kostüm ohne Panzer nicht vor. Diejenigen Soldaten, in denen man wegen ihrer Beteiligung am Kampfe, sowie wegen der Arbeiten, mit welchen sie beschäftigt sind, die Legionare zu erkennen hat, erscheinen dort in einem eigentümlichen Schienenpanzer, von dem in der gesamten Litteratur der Kaiserzeit nirgends die Rede ist, und den man mit einem neugebildeten Worte als *lorica segmentata* zu bezeichnen gewohnt ist. Wir beziehen uns auf die Abb. 580 oben S. 544, auf welcher vier Figuren mit diesem Panzer dargestellt sind und beschreiben den links neben dem Baume stehenden Mann. Derselbe trägt eine schlichte Sturmhaube mit schmalen Backenklappen, die Enden des *focale* sind unter die *lorica segmentata* gesteckt, um die Taille ist das *cingulum* gelegt, welches jedoch nicht zugleich als Wehrgehenk dient, da das Schwert an einem *balteus* rechts getragen wird. Das Bein ist nackt, die Füſse sind mit den *caligae* bekleidet; in der rechten Hand ist ein Pilum vorauszusetzen, welches der Künstler — wie stets auf der Trajanssäule — weggelassen hat; das *scutum* ist mit einer Darstellung des Blitzes geschmückt. Eine gleiche Rüstung der Legionare findet sich auf der Antoninssäule, dem Severusbogen und auf der Basis der Säule des Antoninus Pius im Giardino della Pigna, die *lorica segmentata* auch auf einigen anderen Monumenten, welche ich im Philol. XL S. 130 ff. zusammengestellt habe. Obwohl die Schriftsteller von diesem Panzer völlig schweigen und derselbe sich auch auf Grabsteinen noch nicht gefunden hat, so ist doch durchaus nicht daran zu zweifeln, daſs die *lorica segmentata* wirklich im Gebrauch gewesen ist und daſs wir es keineswegs nur mit einem Phantasiegebilde der Künstler zu thun haben; ja, wir dürfen annehmen, daſs dieser Panzer eben der Metallpanzer war, den nach gewichtigen Zeugnissen die Legionare in der Kaiserzeit trugen. Ich habe diese im Philol. a. a. O. S. 123 ff. gesammelt und gezeigt, daſs eine Gruppe (Tac. Ann. I, 64; Jos. B. Jud. III, 7, 18; Veget. I, 20) aus dem Gewichte des Panzers, eine andere (Dio Cass. LXIII, 4; Jos. B. Jud. V, 9, 1; Dio Cass. LXXIV, 1, 4; Vopisc. Aurel. 7; Ammian. Marc. XVI, 10; Veget. I, 10) aus dem Glanze, eine weitere (Jos. B. Jud. VI, 1, 3; Herod. VIII, 4, 10) aus der Wirkung des Feuers auf den Panzer und endlich Jos. B. Jud. III, 10, 9 aus dem Geräusch, welches durch das Werfen von Steinen auf den Panzer hervorgebracht wird, auf den Gebrauch eines Metallpanzers schlieſsen läſst. Da nun der θώραξ σταδιος ausgeschlossen ist, und die *lorica hamata* und *squamata* schwerlich von den *gregarii* getragen sein werden, so haben wir wohl nur an die *lorica segmen-*

tata zu denken. Wenn nun auf den Grabsteinen nur ein mehr oder weniger starker Lederpanzer vorkommt, so stehen wir hier vor einem Rätsel, welches auch durch die neuerdings ausgesprochene Vermutung, daſs es seit dem Ende des 1. Jahrhunderts nicht mehr üblich gewesen sei, den verstorbenen Soldaten auf dem Grabsteine in seiner vollen Rüstung darzustellen, nicht hinreichend gelöst wird. Jedenfalls aber müssen wir annehmen, daſs in der Kaiserzeit nicht alle Legionen in derselben Weise armiert waren.

Wenden wir uns nun zu der Darstellung der Kohortalen auf Grabsteinen, so begegnet uns wieder der Unterschied von gerüsteten und leicht gekleideten Figuren. Wir geben zunächst unter Abb. 2267 nach Bonner Jahrb. LXXVII Taf. I, 1 einen bei Andernach gefundenen, aus der ersten Hälfte des 1. Jahrhunderts stammenden Stein mit der Inschrift: *Firmus, Ecconis f(ilius), mil(es) ex coh(orte) Raetorum, natione Montanus, ann(orum) XXXV, stip X⩵ h(ic) e(st) s(itus). heres ex tes(tamento) po(suit).* Der aus den *Alpes maritimae* stammende, in der *Cohors Raetorum* dienende, Mann trägt die sorgfältig gefaltete *tunica militaris*, darüber ein mit Fransen besetztes Lederwams und eine eigentümliche, wohl kaum der Wirklichkeit völlig nachgebildete *paenula*. Die dreifache Gürtung und die mit Metall beschlagenen Schutzriemen unterscheiden sich nicht wesentlich von den auf den Steinen von Legionaren vorkommenden. Die Fuſsbekleidung ist nicht mehr zu erkennen. Mit der linken Hand faſst er den Griff des langen, beinahe völlig flachen, Ovalschildes und mit der rechten Hand zwei *hastae*. Zu seinen Füſsen stehen links sein Sklave Fuscus und rechts eine Person in der Toga, deren Charakter bei der Unleserlichkeit der Inschrift sich nicht ermitteln läſst. Die Rüstung ist sichtlich leichter, als die der Legionare, wie denn auch bei Tacitus mehrfach die *leves cohortes* den Legionen gegenübergestellt werden.

Völlig gerüstet ist auch der Signifer, welchen Abb. 2268 nach Lindenschmit a. a. O. I, 11, 6, 1 reproduziert. Die Inschrift des aus der Mitte des 1. Jahrhunderts stammenden, bei Bonn gefundenen und im dortigen Museum aufbewahrten Steines lautet: *Pintaius, Pedilici f(ilius), Astur Transmontanus, castello Intercatia, signifer c(o)h(ortis) V Asturum, anno(rum) XXX, stip(endiorum) VII. h(eres) ex t(estamento) f(aciundum) c(uravit).* Der Mann trägt ebenfalls über der Tunica ein mit Fransen besetztes Lederwams; am oberen der zwei parallelen mit Metall beschlagenen Gürtel hängt, abweichend von der Sitte, links das Schwert, am unteren rechts der Dolch; die herabhangenden Schutzriemen sind infolge eines Bruchs im Steine nicht deutlich zu erkennen. Die Füſse stecken in Halbstiefeln. Von dem Helme sind nur der Stirnrand und die Backenklappen zum



2268 Fahnenträger.

Teil sichtbar; über den Helm ist ein Tierfell gezogen, das sich auch über die Schultern legt und mit seinen Tatzen auf der Brust befestigt ist. Dieses Tierfell ist den Musikern und *signiferi* eigentümlich. Vgl. Veget. II, 16: *omnes autem signarii vel signi-*

hunderts stammende Stein, welchen wir unter Abb. 2269 nach einer Photolithographie wiedergeben. Nach der Inschrift: *Annaius, Pravai f(ilius), Daverzus* (oder *Daverzeus*), *mil(es) ex coh(orte) IIII Delmatarum, ann(orum) XXXVI, stipend(iorum) XV h(ic) s(itus) e(st). h(eres) p(osuit)* stammte der Mann



2269 Soldat in leichtem Kostüm.



2270 Fahnenträger der Reiter. (Zu Seite 2057.)

feri, quamvis pedites, loricas minores accipiebant et galeas ad terrorem hostium ursinis pellibus tectas. Mit der rechten Hand hält Pintaius sein *signum*, dessen Beschreibung unten gegeben werden wird.

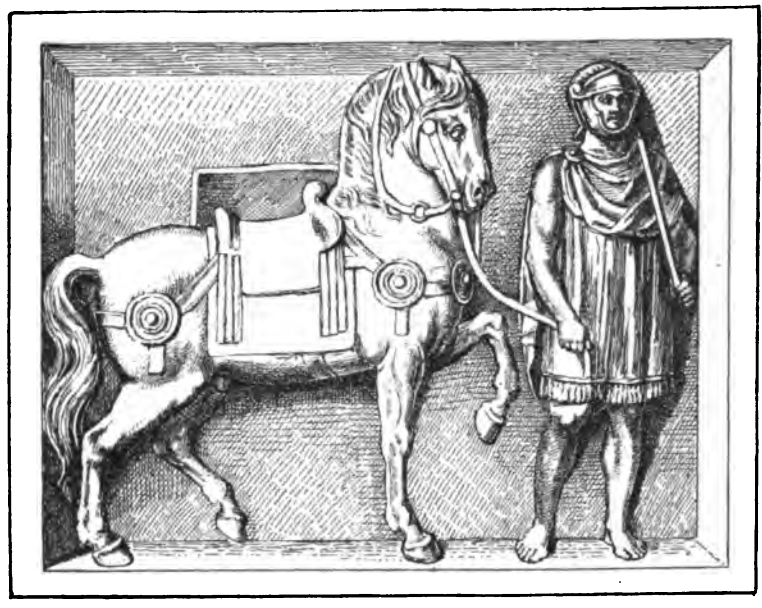
Einen Kohortalen im leichten Kostüm zeigt der bei Bingerbrück gefundene und im Museum zu Kreuznach befindliche, aus dem Anfange des 2. Jahr-

aus Dalmatien. Hier ist nur auf das *sagum* aufmerksam zu machen, welches in schön geordneten Falten die ganze Brust bedeckt und auf der rechten Schulter durch eine Spange gehalten wird.

Abb. 580 oben S. 544 zeigt, daſs die Kohortalen auf der Trajanssäule im wesentlichen wie die auf den Grabsteinen gerüstet sind. Von den vier hieher gehörenden Figuren beschreiben wir die zweite von der rechten Seite. Dieselbe trägt Sturmhaube, *tunica*, Lederwams, *sagum*, kurze Hosen und *caligae*. Das Schwert hängt am *balteus* rechts; als Schutz-

waffe dient der glatte ovale Schild, der mittels zweier Griffe gehandhabt wird, in der rechten Hand ist eine *hasta* zu ergänzen. Über das auffällige Fehlen des *cingulum* verweisen wir auf unsere weiter unten gegebene Auseinandersetzung.

Auch die Reiter erscheinen auf den Grabsteinen teils in voller Rüstung, teils in leichtem Kostüm. Zu jener Klasse gehört das aus dem dritten Viertel des 1. Jahrhunderts stammende Wormser Monument eines *signifer*, welches wir unter Abb. 2270 nach Lindenschmit a. a. O. I, 3, 7, 1 reproduzieren. Die Inschrift lautet: *Q(uinto) Carminio Ingenuo, equiti ala(e) I Hispanorum, stip(endiorum) XXV, signifero. Sacer Iulius h(eres) e(x) t(estamento).* Der Reiter sprengt über den am Boden liegenden Feind, hier zwei sich mit grofsen Ovalschilden deckende Männer, hin; entsprechend dem auf griechische Vorbilder zurückgehenden Typus. Er trägt ein zückt, hält die linke das *signum*, an dem statt des *vexillum* eine mit blattförmigen Blechen besetzte Querstange sichtbar ist. Der linke Arm trägt den Oval-



2271 Leichter Reiter. (Zu Seite 2058.



2272 Reiter auf der Trajanssäule (Zu Seite 2058.)

unten aufgeschnittenes Lederwams, bis in die Mitte der Wade reichende Hosen und Halbstiefel (auf unserer Abbildung leider nicht deutlich zu erkennen); als Ehrenzeichen bemerkt man am rechten Arme eine *armilla*. Das Schwert hängt an einem einfachen *cingulum*; während die rechte Hand die Lanze *(contus)* schild. Das Kopfgeschirr sowie der Brust- und Schwanzriemen des Pferdes sind mit rosettenförmigen Schmuckscheiben geziert; man beachte den Sattel. Während nun die Monumente der gerüsteten Reiter stets diesen Typus zeigen — auf einigen Denkmälern dieser Art bemerkt man hinter dem Pferde noch den Oberkörper

des Reitknechts, der meist einen Speer trägt —, so ist auf den Grabsteinen der Reiter in leichtem Kostüm ein anderer Typus üblich, von dem wir unter Abb. [illegible] nach Lindenschmit Tracht und Bewaffnung des römischen Heeres während der Kaiserzeit Taf. VIII, [illegible] ein Exemplar des Mainzer Museums mit der Inschrift [illegible]

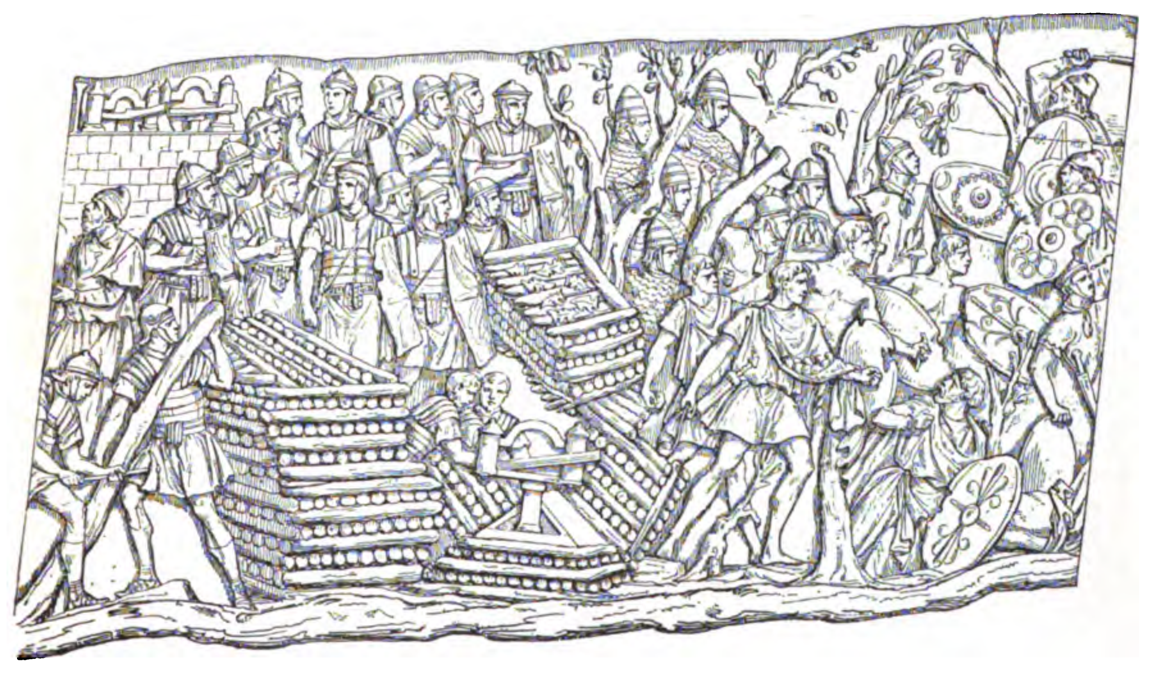
[illegible]

a. a. O. [illegible] Von der [illegible]

[illegible]



2273 Links Panzerreiter, rechts Germanen (Zu Seite 2058.)

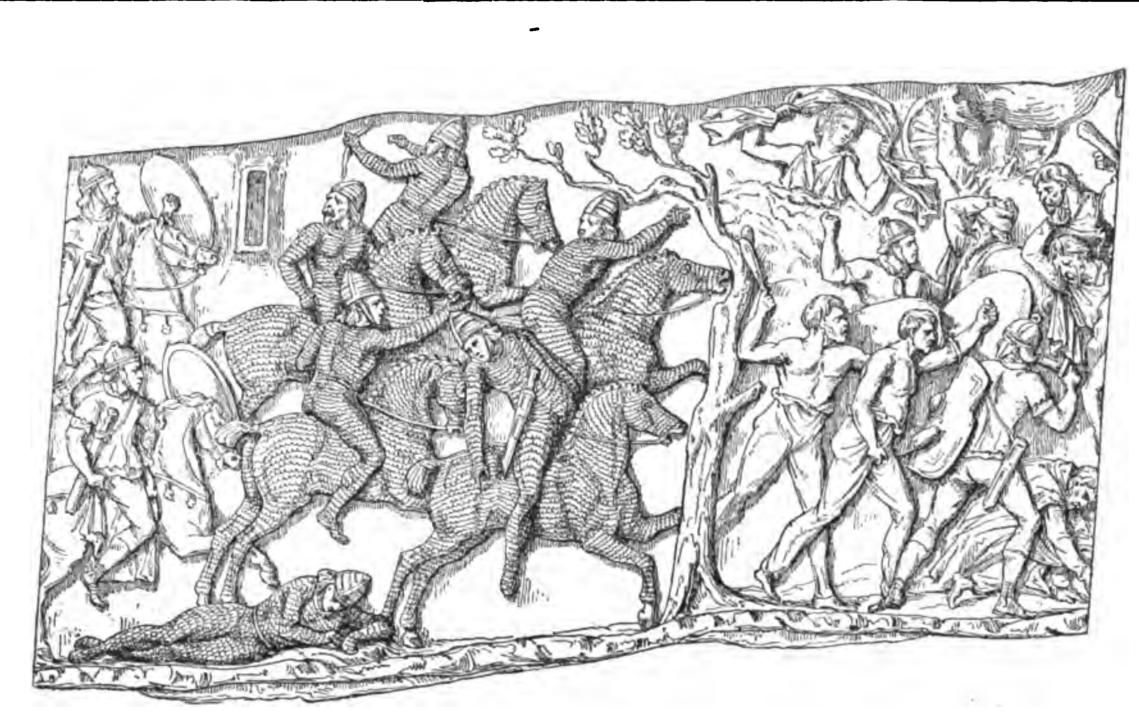


2274 Rechts Schleuderer. (Zu Seite 2058.)

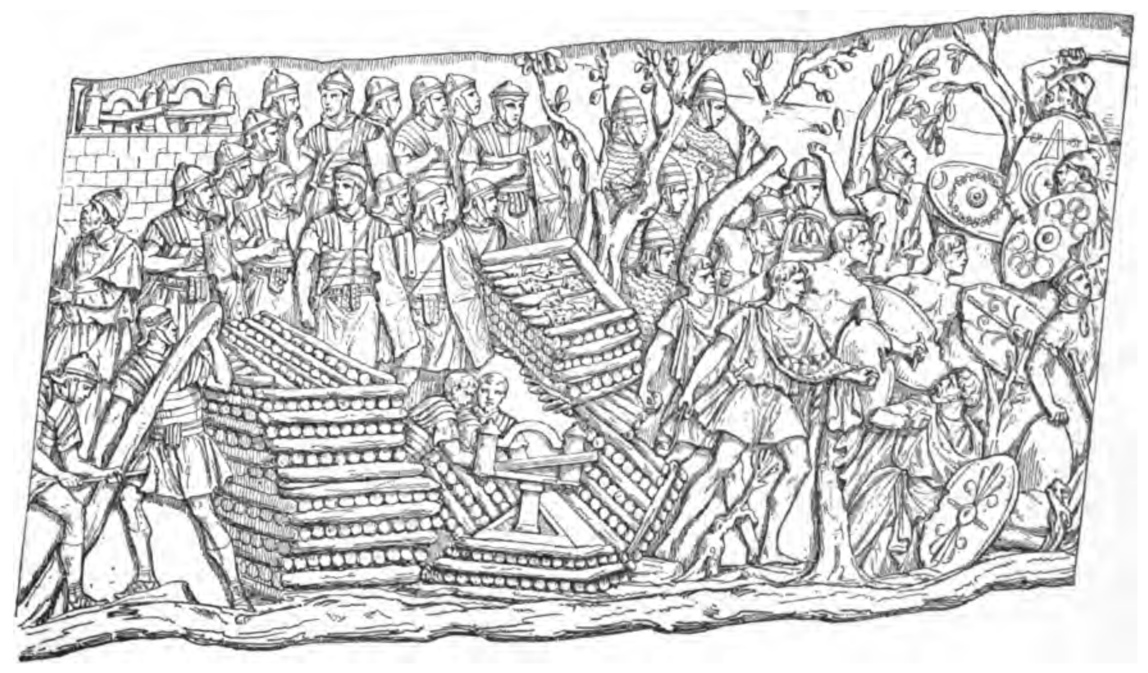
des Reitknechts, der meist einen Speer trägt —, so ist auf den Grabsteinen der Reiter im leichten Kostüm ein anderer Typus üblich, von dem wir unter Abb. 2271 nach Lindenschmit, Tracht und Bewaffnung des römischen Heeres während der Kaiserzeit Taf. VIII, 2 ein Exemplar des Mainzer Museums mit der Inschrift: *Silius, Attonis f(ilius), equ(es) alae Picen(tianae), an(norum) XLV, stip(endiorum) XXIV. h(eres) f(aciundum) c(uravit)* — um das Jahr 75 n. Chr. — wiedergeben. Der mit einem langen, auffallenderweise nicht gegürteten, mit Fransen besetzten Gewande und dem *sagum* bekleidete Reiter führt sein Pferd; in der linken Hand trägt er eine Lanze. Man beachte den Helm, dessen Kappe das Haar nachahmt; diese Runzelung des Metalls bezweckt Verstärkung der Widerstandsfähigkeit desselben. An dem Pferde ist der Schild des Reiters befestigt. Bei dieser Art von Denkmälern zerfällt der Stein in drei Felder; im oberen ist der Verstorbene beim Mahle mit einem Diener dargestellt, das mittlere enthält die Inschrift, das untere zeigt die militärische Darstellung. Vgl. den neuesten Fund Bonner Jahrbb. LXXXI Taf. III, 1 und die von mir im Philol. XL S. 257 ff. beschriebenen Grabsteine der *Equites singulares*. Reiter von der Trajanssäule zeigt unsere Abb. 2272 nach Fröhner, La colonne Trajane n. 26. 27 zu p. 101, bei denen die auffallende Haltung der rechten Hand sich daraus erklärt, daſs die Lanze vom Künstler weggelassen ist.

Über die Ausrüstung der Prätorianer fehlt es an genauen Nachrichten, da aber einerseits bekannt ist, daſs an den dacischen Kriegen Trajans auch Prätorianer teilgenommen haben, anderseits auf einigen Reliefs der Trajanssäule deutlich die *lorica hamata* dargestellt ist, und zwar bei Truppen, die mit vollem Rechte für Prätorianer gehalten werden dürfen, so ist die Annahme gerechtfertigt, daſs dieselben am Anfange des 2. Jahrhunderts die *lorica hamata* und den flachen Ovalschild getragen haben. Unter Caracalla führten sie nach Dio Cass. LXXVIII, 37 Schuppenpanzer (θώρακας τοὺς λεπιδωτούς) und das gewölbte *scutum* (ἀσπίδας τὰς σωληνοειδεῖς). Ein im Capitolinischen Museum befindlicher Grabstein (s. Philol. XL S. 231 N. 2) lehrt, daſs sie mit dem Pilum bewaffnet waren; da jedoch in einer Inschrift (Bullet. d. Inst. 1862 S. 55) ein *lanciarius* als *commanuculus* eines Prätorianers genannt wird und Herod. I, 2, 4 die Bezeichnung δορατοφόροι gebraucht, so werden sie zeitweilig auch die *hasta* geführt haben. Die prätorianischen Reiter trugen wahrscheinlich die *lorica hamata*. Hinsichtlich der Tracht und Ausrüstung der *cohortes urbanae* sind wir noch weniger unterrichtet. Die wenigen Grabsteine dieser Truppe zeigen nur Figuren im leichten Kostüm, an denen nur *cingulum*, Schwert bezw. Dolch, Pilum oder *hasta* zu bemerken sind. Vgl. Philol. a. a. O. S. 232 N. 3; S. 238 N. 8; S. 241 N. 12. Von den Vigiles ist mir nur ein Grabstein bekannt, der aber leider so verwittert ist, daſs sich Charakteristisches nicht mehr erkennen läſst. Ebensowenig lehren die Grabsteine eines Flottensoldaten und eines Flottencenturio über die Tracht der *classiarii* etwas Näheres. Nicht zu den eigentlichen Soldaten, sondern zum Hausgesinde des Kaisers gehörten die *Equites singulares*, eine berittene Leibwache, von der sich zahlreiche Grabsteine erhalten haben; leider zeigt keiner derselben einen gerüsteten Mann; dahingegen finden sich auf den Schmalseiten des Steines CIL VI, 3177 (vgl. Philol. XL S. 259), welcher einem *custos armorum* gesetzt ist, die Waffen dieser Truppe abgebildet, und zwar rechts der ovale Schild mit der *hasta* dahinter und links ein sehr einfacher Helm ohne Busch und Knopf und dahinter ein kurzes Schwert; daſs sie auch einen Panzer trugen, läſst sich daher nur vermuten.

Die Barbaren, welche von den Römern zum Kriegsdienste herangezogen wurden, kämpften in ihrer eigentümlichen Tracht. So sehen wir Abb. 2273 nach Fröhner a. a. O. n. 27. 28 zu p. 102 germanische Krieger, welche nur ein langes weites Beinkleid tragen und mit Keule und Ovalschild bewaffnet sind. Auf einer anderen Platte ebdas. n. 53 zu p. 114, Abb. 2274, sind Schleuderer (*funditores*) dargestellt, welche mit Tunica und *sagum* bekleidet und mit kurzem Schwerte und kleinem Ovalschild bewaffnet sind; in den Falten des *sagum* tragen sie die Schleudergeschosse. Von besonderem Interesse sind die *equites clibanarii* (Lamprid. Sever. 56. Ammian. Marc. XVI, 10, 8), *cataphracti* oder *cataphractarii* (Or. 804, 3383), welche ihren Namen von ihrer das ganze Roſs und den Mann völlig einhüllenden Eisenpanzerung erhalten haben. Zuerst kommen sie bei den Persern und Parthern vor; die Römer lernten ihre Furchtbarkeit schon während ihrer Kriege mit den asiatischen Königen kennen (Liv. XXXV, 48; XXXVII, 40); Trajan nahm sie in den dacischen Kriegen als Bundesgenossen in sein Heer auf; unter Antoninus Pius findet sich schon auf einer Inschrift (Or. 804) eine *ala Gallorum et Pannoniorum catafractaria*, und von Severus Alexander an, der diese Waffe besonders pflegte (Vit. Sev. 56), bildeten sie die eigentliche schwere Kavallerie des römischen Heeres. Eine Anschauung gewährt unsere Abb. 2273, auf der die fraglichen Reiter noch auf Seiten des Decebalus kämpfen, dem sie vom Partherkönige Pacorus zu Hilfe geschickt waren. Man beachte die *lorica squamata*, den konischen Helm, das an einem *balteus* rechts getragene Schwert, und daſs einer der Reiter sich eines Bogens bedient. Die Nachrichten über die dem römischen Heere angehörigen *cataphractarii* (Nazarius, Paneg. Constantini Aug. XXII; Julian. Or. I, 37; Ammian. a. a. O.)



2273 Links Panzerreiter, rechts Germanen. (Zu Seite 2058.)



2274 Rechts Schleuderer. (Zu Seite 2058.)

geben im wesentlichen dasselbe Bild und fügen der Bewaffnung noch die Lanze hinzu. Neben den *cataphractarii* werden sehr häufig die *sagittarii* genannt. Die Bogenschützen, welche Scipio vor Numantia (Veget. I, 15) und Caesar (B. Gall. II, 7; B. civ. I, 83; III, 4) verwandten, waren Fufsgänger; Pompejus aber nahm reitende Bogenschützen (*hippotoxotae*) in sein Heer auf (B. civ. III, 4; B. Afric. 29); bei Tac. Annal. II, 16 heifsen diese *equites sagittarii*. Von da an finden sich beide Arten von Schützen die ganze Kaiserzeit hindurch häufig erwähnt. Dementsprechend haben sich mehrere Grabsteine von *sagittarii* erhalten, von denen wir unter Abb. 2275 nach Becker, Grabschrift eines römischen Panzerreiteroffiziers Taf. II, 1 einen aus der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts stammenden Kreuznacher Stein mit der Inschrift: *Hyperanor, Hyperanoris f(ilius), Cretic(us), Lappa, mil(es) c(o)ho(r-tis) I sag(ittariorum), ann(orum) LX, stip(endiorum) XVIII, h(ic) s(itus) e(st)* wiedergeben.

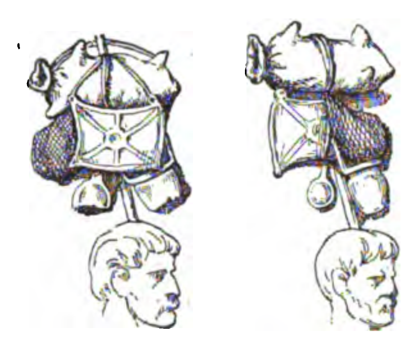
Die höheren Offiziere (*tribuni* und *legati*) trugen eine rote Tunica (Mart. XIV, 129; Capitol. Pertin. 8; Flav. Vopisc. Aurel. 13; Jahn, Popul. Aufs. S 260) und den θώραξ στάδιος aus vergoldeter Bronze. Hinsichtlich des reichen Bildwerks, mit dem diese Panzer auf zahlreichen Imperatorenstatuen geschmückt erscheinen, verweisen wir auf die oben S. 229 unter Abb. 183 abgebildete vaticanische Augustusstatue und deren Besprechung. Wir dürfen nicht daran zweifeln, dafs derartiger Schmuck der Panzer in der Praxis wirklich üblich war. Die πτέρυγες betreffend, so ist zu bemerken, dafs auf den Monumenten überall, wo der Panzer unten mit halbkreisförmigen Zacken versehen ist, nur eine Reihe von Lederstreifen erscheint, während da, wo diese Zacken fehlen, zwei Reihen solcher Streifen, eine kürzere und eine längere, vorkommen. Um den Panzer ist das *cinctorium* geschlungen, ein schmales Band aus feinem Leder, welches dem *cingulum* der *militia caligata* entspricht, und in dem Mafse zum θώραξ στάδιος gehört, dafs es sich selbst dann findet, wo ein solcher ohne Körper dargestellt ist (vgl. oben Abb. 1927; ferner S. 589 Abb. 584; S. 1281 Abb. 1432; S. 41 Abb. 47). Meistens dient das *cinctorium* zugleich als Wehrgehenk für das Schwert, welches die höheren Offiziere, da sie keinen Schild führen, an der linken Seite tragen, indessen kommen auch Ausnahmen vor, da einige Denkmäler *cinctorium* und Bandelier, andere wiederum nur letzteres zeigen. Zur Legatentracht gehörte auch das *paludamentum*, der eigentliche Feldherrnmantel, welcher im Schnitt dem *sagum* entsprach, aber von purpurner Farbe war (Varro L. L. VI, 3; Plin. N. H. XXII, 2; Jahn, Popul. Aufs. S. 260). Die Fufsbekleidung ist entweder ein Halbstiefel, der den ganzen Fufs bedeckt, oder eine Sandale mit kunstvoller Schnürung, die sich stets von der der roheren *caliga* bestimmt unterscheidet.



2275 Schleuderer.

Über die Tracht der Centurionen ist im Anschlufs an einen aus dem 1. Jahrhundert stammenden, in Petronell gefundenen und in Wien aufbewahrten, Stein, welchen wir nach Archäol.-epigr. Mitt. aus Österreich V, Taf. V unter Abb. 2276 wiedergeben, folgendes zu bemerken. Die Inschrift lautet: *T(itus) Calidius, P(ublii), Cam(ilia tribu), Sever(us), eq(ues), item optio, decur(io) coh(or-tis) primae Alpin(orum), item centurio leg(ionis) XV Apoll(inaris), annor(um) LVIII, stip(endiorum) XXXIIII, h(ic) s(itus) e(st). Q(uintus) Calidius fratri posuit.* Die im ersten Felde unter der Inschrift befindlichen Skulpturen sind um so lehrreicher, als sie die bislang in dieser Weise nirgends zusammengestellten wesentlichen Armaturstücke eines Centurio zeigen. Links sehen wir den Schuppenpanzer (*lorica squamata*), dessen lederne Unterlage unten eingeschnitten ist, so dafs eine Reihe kurzer Lederstreifen entsteht. Die Armlöcher sind ungeschickt gegen den Beschauer gerichtet. Interessant ist, dafs auch der Centurio der XI. Legion, Q. Sertorius Festus, auf dem Veroneser Steine (vgl. Philol. XL S. 246 ff.) und sein Bruder, der Aquilifer L. Sertorius Firmus, dessen Stein ebenfalls in Verona aufbewahrt wird (vgl. Philol. a. a. O. S. 255 ff.), den Schuppenpanzer tragen. Daneben findet sich die *vitis*, das Insigne der Centurionen dargestellt, welche hier, wie beim Optio Caelius (Abb. 2263), als gerader Stab mit einem Knopfe erscheint, während er beim Q. Sertorius Festus oben leicht gekrümmt ist. Im

Paulusmuseum zu Worms (vgl. Weckerling, Die röm. Abteil. des Paulusmuseums. Worms 1885 S. 114 N. 4) befindet sich der Griff einer *vitis*, eine 10½ cm lange Hülse aus Bronze, in der sich ein Stück der Rebe sehr gut erhalten hat. Auf dem Holze im Innern der Kapsel liegen zwei kleine Steinchen, durch die beim Aufstofsen des Stockes ein Rasseln entstand; ob das Fragment auf einen Krückstock schliefsen läfst, ist mir nicht genau erinnerlich. Ferner sehen wir auf dem Relief den Helm in eigentümlich breitgezogener Form mit breiten Backenklappen und quer gestelltem Helmbusch. Diese Darstellung bildet eine höchst willkommene Illustration zu Veget. II, 13: *centuriones — loricatos transversis cassidum cristis* und II, 16: *centuriones vero habebant catafractas et scuta et galeas ferreas, sed transversis et argentatis*



2277 Wie man das Gepäck trug (Zu Seite 2062.)

cristis, ut celerius noscerentur a suis. Endlich sind die Beinschienen dargestellt, welche in der Kaiserzeit nur noch von den Centurionen getragen worden zu sein scheinen. Der eben genannte Veroneser Centurio trägt sie, und mehrfach finden sie sich unter den auf Grabsteinen von Centurionen dargestellten einzelnen Waffenstücken (vgl. Zoega Bassir. 16; Ephem. epigr. IV, 236 u. a. m.). *Principales* und *milites gregarii* finden sich auf Grabsteinen nie mit Beinschienen abgebildet. Auf den Ehrensäulen kommen dieselben überhaupt nicht vor. An ihre Stelle traten nach und nach die Hosen (*bracae*), welche die Römer wahrscheinlich von den Galliern und Germanen angenommen haben. Zuerst bedienten sie sich derselben auf der Reise (Tac. Hist. II, 20; Plut. Otho 6), dann auf der Jagd (vgl. die Jagdmedaillons auf dem Constantinsbogen) und schliefslich im Kriege. Als Fufsbekleidung trugen die Centurionen die *caligae* (Jos. B. Jud. VI, 1, 8). Das im untersten Felde unseres Steines mit dem Reitknecht dargestellte Rofs ist nicht sowohl darauf zu beziehen, dafs Calidius als Centurio beritten gewesen, als vielmehr auf sein erstes dienstliches Verhältnis als Reiter.

Wenn wir nun noch einige Einzelheiten hervorzuheben haben, so machen wir zunächst darauf aufmerksam, dafs die Notiz des Veget. II, 16: *omnes autem signarii vel signiferi loricas minores accipiebant* durch die Monumente bestätigt wird. Musius (Abb. 2265) trägt die *lorica hamata* und Pintaius (Abb. 2268) ein Lederwams, die beide leichter sind



2276 Grabstein eines Hauptmanns. (Zu Seite 2060.)

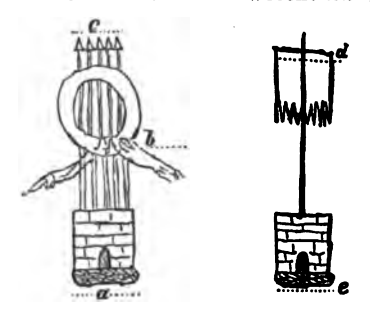
als der starke Lederpanzer des Crispus (Abb. 2264). Auf der Trajanssäule haben die *signiferi* nie die *lorica segmentata*, sondern ein Lederwams oder die *lorica hamata* (vgl. Fröhner S. 71). Dasselbe gilt von den Musikern (vgl. ebdas. S. 74; N. 32 zu S. 104; N. 49 zu S. 111). Über das beiden Kategorieen eigen-

tümliche Tierfell ist bereits oben gesprochen. Sodann ist zu bemerken, dafs die Truppen auf dem Marsche den Helm an der rechten Schulter befestigten und vor der Brust hangend trugen (vgl. Fröhner a. a. O. S. 69) und endlich, dafs das Gepäck an der Spitze einer Stange, welche auf der linken Schulter ruhte, getragen wurde. Dies gewährte aufser der Erleichterung beim Tragen zugleich den Vorteil, dafs man das Gepäck vor der Schlacht leicht ablegen konnte. Diese Stangen sollen von Marius eingeführt sein und hiefsen daher *muli Mariani* (Fest. Ep. p. 148 M). S. unsere Abb. 2277 nach Fröhner a. a. O. S. 70.

Die militärischen Ehrenzeichen der Römer zerfielen in zwei Klassen; die der niederen wurden den Mannschaften, Prinzipalen und Centurionen verliehen, die der höheren den Tribunen und Legaten. Zu jener gehörten die *armillae*, Armspangen aus Gold oder Silber, die *torques* und die *phalerae*. Alle diese Dekorationen, welche gemeiniglich zusammen verliehen wurden, finden sich auf dem unter Abb. 2263 abgebildeten Grabsteine. Nach einer ansprechenden Vermutung von Rein (vgl. Philol. XXXIII S. 661) sind in dem von Caelius um den Hals getragenen Ringe auf Grund der Inschrift Or. 1584: *C. Iulius Aetor donatus ab Ti. Caes. Aug. f. Augusto torque maiore bello Dalmatico* ein *torques maior*, und in den auf der Brust hangenden Ringen *torques minores* zu erkennen. Mit der Darstellung stimmt Isid. Origg. XIX, 31: *torques sunt circuli aurei a collo ad pectus usque dependentes*. Auf Inschriften kommt meist der Plural *torquibus* vor, weil die kleinen in der Zweizahl, neben ihnen auch wohl der grofse verliehen wurde. Über die *phalerae* haben wir sodann folgendes zu bemerken. Ursprünglich hiefsen so die Metallverzierungen am Pferdegeschirr, wie solche auf vielen Monumenten sichtbar sind, auch in verschiedenen Exemplaren sich erhalten haben. Diese Verzierungen haben, abgesehen von anderen selteneren Formen, teils die Gestalt des Halbmondes, teils die eines Kleeblattes, teils sind sie kreisförmig. Schon früh fing man an, derartige runde Metallscheiben auch Soldaten zu verleihen, welche dieselben auf der Brust zu tragen hatten. Vgl. Polyb. VI, 39, 3: μετὰ δὲ ταῦτα τῷ μὲν τρώσαντι πολέμιον γαῖσον (*hastam*) δωρεῖται, τῷ δὲ καταβαλόντι καὶ σκυλεύσαντι τῷ μὲν πεζῷ φιάλην, τῷ δὲ ἱππεῖ φάλαρα, wo φιάλη auf eine derartige Scheibe geht, während φάλαρα den Pferdeschmuck bezeichnet. Diese einfache Form der Polybianischen φιάλαι, welche später ebenfalls *phalerae* genannt werden, finden wir auf dem Grabsteine des Musius (Abb. 2265); die *phalerae* des Caelius sind dagegen mit bildlichem Schmuck versehen. Eine deutliche Anschauung gewährt ein im Jahre 1858 auf dem Gute Lauersfort zwischen Moers und Krefeld gemachter Fund, der gegenwärtig im Berliner Museum aufbewahrt wird. In einem kupfernen Kästchen lagen neun nicht gleich gut erhaltene Medaillons von Silberblech, welche mit Köpfen in starkem Relief verziert waren, und zwar mit zwei Gorgoneien, einem gehörnten Kopfe des bakchischen Kreises, zwei jugendlichen Bakchusköpfen, einem Satyr, einer Aphrodite, einem Silen und einem Löwenkopfe. Neben den neun Phaleră lag noch ein halbmondförmiges Silberblech mit einer Doppelsphinx. Auf einem Medaillon steht der Name des Besitzers C. Flavius Festus. Derselbe ist auf einem zum Kästchen gehörigen Deckelfragmente wiederholt. Der figürliche Schmuck gehört durchaus in das Gebiet der Apotropäen; auch das halbmondförmige Blech ist schon seiner Form wegen ein solches. Es bleibt unklar, ob der Verleiher diese Darstellungen bestimmte, oder ob der Empfänger darüber zu entscheiden hatte. Die Grabsteine lehren, dafs die *phalerae* an einem System von Riemen getragen wurden, auf dessen Kreuzungspunkten sie befestigt waren. Dasselbe ist nicht überall gleich; meistens besteht es aus horizontalen und vertikalen Riemen, auf einigen Darstellungen schneiden sich diese jedoch in der Diagonale. Mitunter findet sich auch das Riemenwerk mit den Phaleră allein abgebildet (vgl. Zoega Bassir. I, 16; Jahn, Die Lauersforter Phaleră Taf. 2, 2; Bonner Jahrbb. LV Taf. V, 2). Die Art der Befestigung der Medaillons lehren die erhaltenen Exemplare. Die Höhlung des Reliefs ist mit Pech ausgefüllt, und durch dieses sowie durch Umbiegung des Randes sind die Phaleră auf einer Kupferplatte befestigt; in dieser sitzen drei Drahtschlingen, deren Stellung eine solche ist, dafs sowohl senkrechte wie wagerechte Riemen erreicht werden; auch zu diagonal sich kreuzenden würden sie passen. Wahrscheinlich ist es, dafs aus Gründen der Superstition stets eine ungerade Zahl von Medaillons verliehen wurde; Caelius trägt deren fünf, Musius neun, eine Zahl, welche sich auch auf anderen Monumenten findet. Dafs auch Reitern diese Art von *phalerae* verliehen wurde, zeigen die Grabsteine des C. Marius (Bonner Jahrbb. LV Taf. V, 1) und des Licinius (Lindenschmit, Die Altert. u. heidn. Vorz. I, 3, 7, 2). Wenn auf Inschriften angegeben wird, dafs jemand wiederholt mit *phalerae* beschenkt worden ist, so zeigt die Zahl nicht an, wie oft einzelne Medaillons, sondern wie oft ein ganzes System verliehen wurde. Die *phalerae* sowie die übrigen Dekorationen wurden nur bei festlichen Gelegenheiten, namentlich bei Triumphen, getragen (Liv. XLV, 38; Val. Max. III, 2, 24; Tac. Hist. II, 89; Appian. Punic. 66). Seit Septimius Severus scheinen die *phalerae* aufser Gebrauch gekommen und durch grofse silberne und goldene Medaillons ersetzt zu sein, welche gehenkelt am Bande getragen wurden (vgl. oben Abb. 757. 758 S. 699. 700). Zu den für die *militia equestris* be-

stimmten Auszeichnungen gehörte zunächst die *hasta pura*, welche nach Servius zu Verg. Aen. VI, 760 und Zonar. VII, 21 keine Spitze gehabt haben soll. Dem steht jedoch entgegen ein Grabstein (Eph. epigr. V, 87) mit der Inschrift: *Sex(to) Vibio Gallo, tricenario, primipilari, praef(ecto) kastror(um) leg(ionis) XIII gem(inae), donis donato ab imperatoribus honoris virtutisq(ue) causa torquib(us) armillis phaleris coronis muralibus III vallaribus II aurea I hastis puris V vexillis II. Sex(tus) Vibius Cocceianus patrono benemerenti* (aus dem 2. Jahrhundert). Auf den Schmalseiten dieses Steines, welcher sämtliche Dekorationen höherer Ordnung aufführt, scheinen nämlich alle dem Manne verliehenen Ehrenzeichen abgebildet gewesen zu sein, wenigstens erscheinen auf der jetzt allein frei liegenden Schmalseite, die wir unter Abb. 2278 nach Ephem. epigr. V S. 42 wiedergeben, unter *a* und *e* die *coronae vallares*, unter *b* die *corona aurea*, unter *c* die fünf *hastae purae* und unter *d* ein *vexillum*. Auf dieser eigentümlichen Darstellung haben nun die *hastae purae* Spitzen. Bei den *vexilla* werden *argentea* (CIL VIII, 9990), χρυσᾶ (Polyb. bei Suid. s. v. ἀκόλουθον), *caerulea* (Suet. Aug. 25), *bicolora* (Vopisc. Aurel. 13, 13) und *pura* (Vopisc. Prob. 5, 1) unterschieden; die letzteren waren entweder einfarbige im Gegensatze zu den *bicolora*, oder einfache im Gegensatze zu den mit Gold- oder Silberstickerei versehenen. Die *coronae* verschiedener Art, deren Verleihung indessen nicht auf die *militia equestris* beschränkt war, standen in der höchsten Ehre. Die *corona civica* wurde für die Rettung eines Bürgers in der Schlacht erteilt und bestand aus Eichenlaub (Gell. V, 6, 11); hinsichtlich ihrer Form verweisen wir auf S. 228 Abb. 181 und unsere Abb. 2263. Die *corona muralis* war von Gold und wurde für Besteigung einer Stadtmauer verliehen; ihre Form (Gell. V, 6, 16: *quasi muri pinnis decorata est*) zeigt der unten Abb. 2290 wiedergegebene Helm von Ribchester; die ebenfalls goldene *corona castrensis* oder *vallaris* (Gell. V, 6, 17: *insigne valli*) welche für Ersteigung eines Lagerwalls gegeben wurde, zeigt Abb. 2278; die *corona navalis* oder *classica*, gleichfalls aus Gold, war nach Gell. V, 6, 18 *quasi navium rostris insignita*, woher sie auch *rostrata* hiefs; sie findet sich zweimal an dem unter Abb. 2280 dargestellten Feldzeichen; die einfache *corona aurea* zeigt Abb. 2278; die *corona triumphalis* endlich, ein Lorbeerkranz, ist auf dem Titusbogen abgebildet.

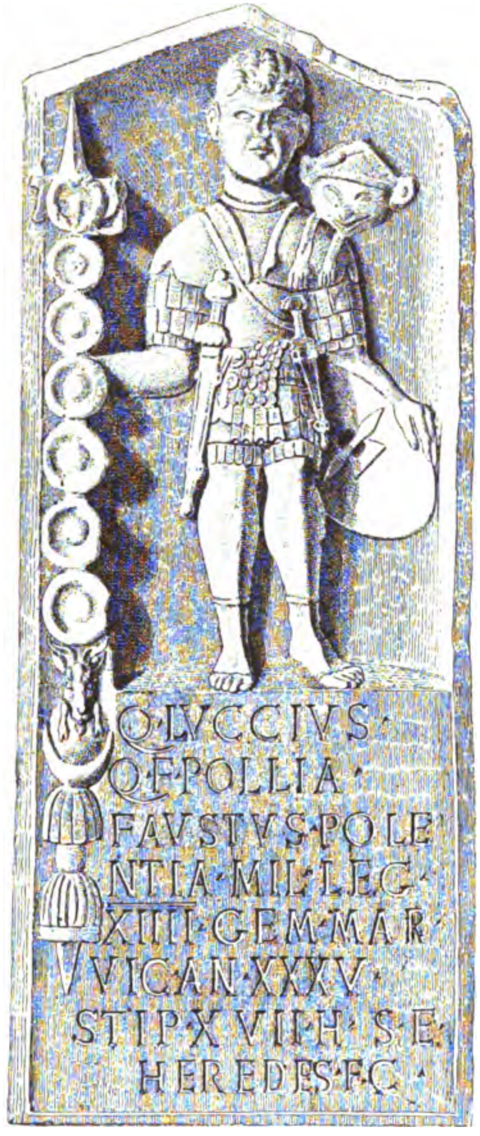
Während die Griechen, wie oben bemerkt, den Gebrauch von Feldzeichen (*signa*) nicht kannten, nehmen diese im römischen Kriegswesen eine sehr bedeutende Stellung ein. Es gab nicht nur Feldzeichen, welche die Einheit gröfserer Truppenkörper symbolisierten, sondern auch solche, nach welchen kleinere Abteilungen auf dem Marsche und im Kampfe sich zu richten hatten. Die Bedeutung dieser war so grofs, dafs die Befehle geradezu an den *signifer* gerichtet wurden. Obwohl von den Feldzeichen bei den Schriftstellern aufserordentlich oft die Rede ist und dieselben auf den Grabsteinen, Säulen und Münzen in grofser Zahl abgebildet sind, hat doch lange Zeit über manchen die Lehre von den *signa* betreffenden Punkten ein Dunkel geschwebt; neuerdings ist jedoch unsere Kenntnis durch die Abhandlung von A. v. Domaszewski: Die Fahnen im römischen Heere. Wien 1885 wesentlich gefördert



2278 Ehrenzeichen.

worden. Im Anschlufs an diese Arbeit bemerken wir über die *signa* in der Kürze folgendes. In den Legionen führten nur die Manipeln, nicht aber die Centurien *signa* (Caes. B. Gall. II, 25, 2; VI, 34, 6; 40, 1; B. civ. III, 67. 71; Cic. Fam. X, 30; Tac. Hist. III, 21. 22; IV, 77. 78. Zwei Münzen aus den Jahren 83 und 49 v. Chr., v. Domaszewski a. a. O. Fig. 34. 35, zeigen den Adler zwischen zwei *signa*, welche die Inschriften *H(astati)* und *P(rincipes)* tragen); danach war der Manipel die taktische Formation, die Centurie dagegen nur die administrative Einheit. Im Laufe der Kaiserzeit verschwindet jedoch der *manipulus* aus der Heeresorganisation, wie denn nach Ephem. epigr. V, 709 im 3. Jahrh. n. Chr. die erste Kohorte nur fünf Centurien zählte; es ist also glaublich, dafs in späterer Zeit jede Centurie ein *signum* führte, wie das Vegetius II, 13 bezeugt. Besondere *signa* für die Kohorten, deren Existenz vielfach angenommen worden ist, gab es nicht. Wäre das der Fall gewesen, so müfste sich auf den Inschriften bei der Bezeichnung *signifer* noch ein Zusatz finden, und man müfste auf den Monumenten doch eine Spur dieser Feldzeichen finden. Als Symbol der Zusammengehörigkeit der Legion diente seit Marius der Adler (*aquila*). Wurden Teile einer Legion detachiert, so erhielten sie als einheitliche Truppenkörper ein *vexillum*, neben dem selbstverständlich die Zeichen der einzelnen detachierten Manipeln im Gebrauch blieben. Bei denjenigen Truppenkörpern, welche wie die *cohortes equitatae* aus Infanterie und Kavallerie zusammengesetzt waren, ist das *vexillum* jederzeit das charakteristische *signum* der Reiter gewesen, und vielleicht hatte jede *turma* ein solches. Bei den Reiterregimentern (*alae*) und den *Equites*

singulares finden sich sowohl *signiferi* als *vexillarii*, ein Unterschied, welcher noch nicht gehörig aufgeklärt ist. Bei beiden Truppengattungen hatte jede *turma* ihr *signum*. Die einzelnen Prätorianerkohorten hatten je drei Manipelzeichen, nach Hadrians Reform jedoch hatten wahrscheinlich die einzelnen Centurien



2279

eigne *signa* (CIL II, 2610. *signifer in centuria*). Auch die Auxiliarkohorten hatten Manipelsigna.

Was nun die Form der *signa* anbetrifft, so ist zunächst hinsichtlich des Adlers auf den Grabstein des Cn. Musius Abb. 2265 zu verweisen. Der Lorbeerkranz, welcher die aufgerichteten Flügel des Adlers umgibt, ist als eine militärische Dekoration anzusehen, welche der ganzen Legion verliehen war und an der Fahne getragen wurde. Darauf führt Zonar. VII, 21: οὐ κατ' ἄνδρα μόνον ἀριστεύσαντα ταῦτα ἐδίδοτο, ἀλλὰ καὶ λόχοις καὶ στρατοπέδοις ὅλοις παρείχετο. Die aufgerichteten Flügel, welche auch sonst erscheinen, bezeichnen den Adler als glückverheifsendes Augurium. Ein Manipelsignum zeigt unsre Abb. 2279 nach Lindenschmit A. u. h. V. I, 4, 6, 2. Die Inschrift des in Mainz befindlichen, aus der Zeit der Flavier stammenden, Steines lautet: *Q(uintus) Luccius, Q(uinti) f(ilius), Pollia (tribu), Faustus, Polentia, mil(es) leg(ionis) XIIII gem(inae) Mar(tiae) vic(tricis), an(norum) XXXV, stip(endiorum) XVII, h(ic) s(itus) e(st). heredes f(aciendum) c(uraverunt).* Der als *signifer* zu charakterisierende Mann hält mit der rechten Hand das *signum*, an dessen Schafte sich sechs Scheiben befinden, deren Mitte einen Buckel zeigt, während der Rand wulstartig aufgebogen ist; unter der Spitze bemerkt man ein Querholz mit zwei herabhangenden Bändern und zwischen diesen wahrscheinlich eine siebente Scheibe. Unter sämtlichen Scheiben erscheint der Vorderleib eines ziegenartigen Tieres auf einer Kugel, welche von einem Halbmonde umschlossen ist. Den Schlufs der Ornamente machen zwei Quasten, zwischen denen für die Hand des *signifer* eine Stelle freigelassen ist. Dafs die letzte Quaste das Querholz des Schuhs berührt, ist wohl ein Versehen des Steinmetzen. Ganz ähnlich sind die sonst bekannten Manipelzeichen, über die sich im allgemeinen folgendes feststellen läfst. Die Fahnenstange ist eine Lanze, welche unten mit einem Schuh zum Einstofsen in die Erde versehen ist, damit sie aber nicht zu tief einsinkt, befindet sich über dem Schuh eine Querstange; aufserdem ist häufig eine Handhabe zum Herausziehen des Schaftes zu bemerken. Die Beschläge des letzteren sind von Silber nach Dexipp. frgm. 24, III p. 682 M: ἃ δὴ σύμπαντα ἀνατεταμένα προὐφαίνετο ἐπὶ ξυστῶν ἠργυρωμένων. Unter der Spitze sitzt ein Querholz, das an seinen beiden Enden in Ringen wahrscheinlich purpurne Bänder trägt (Vit. Gord. 8), welche unten mit silbernen Epheublättchen geschmückt sind. Dafs die Bezeichnung des Truppenkörpers nicht gefehlt hat, lehrt eine fragmentierte Silberplatte mit der Inschrift *Coh(ors) V*, welche im Kastell bei Niederbiber gefunden ist (Lindenschmit I, 7, 5) und wahrscheinlich zu dem *signum* einer Auxiliarkohorte gehört hat. An dem Manipelsignum einer Legion müfste die Inschrift etwa gelautet haben: *LEG. XIIII. GEM. M. V. COH. VI. H(astati)*, und bei einem Centuriensignum wäre etwa der Zusatz *P(rioris)* hinzugekommen. Die Scheiben, welche in ihrer Form den oben besprochenen *phalerae* ähneln, sind als dem betreffenden Truppenkörper im ganzen verliehene Dekoration anzusehen; daraus erklärt sich, dafs nicht überall dieselbe Zahl von *phalerae* erscheint. Dieselben waren von Silber. Ein Exemplar mit bild-

lichem Schmuck aus dem Kastell von Niederbiber ist bei Lindenschmit I, 7, 5, 1 abgebildet, an dessen Rückseite sich auch der Bügel erhalten hat, mit dem es auf die Stange geschoben wurde. Der Halbmond ist als Apotropäum zu betrachten. Befinden sich über dem Querholz noch *corona* und *vexillum*, so sind auch diese als Auszeichnung verliehen. Die öfters statt der Lanzenspitze erscheinende aufgerichtete Hand ist Symbol der Treue. Die Tierbilder sind Apotropäen; besonders oft sind die gehörnten Tiere, wie Widder, Stier, Steinbock gewählt, aber es finden sich auch Löwe, Pegasus, Eber, Wölfin u. a. m. Jeder Legion scheint ein bestimmtes Tier als charakteristisches Zeichen verliehen zu sein; nach welchen Grundsätzen dies geschah, ist unbekannt.

Die Manipelsigna der Prätorianer erscheinen in verschiedener Form. Die auf der Trajanssäule übliche gibt Abb. 2280 nach Domaszewski a. O. S. 61. An der Fahnenstange sitzen unten zunächst zwei Quasten, darüber eine *corona*, dann ein Kaiserbild (*imago*), eine *corona navalis*, eine zweite *corona*, eine zweite *corona navalis*, eine dritte *corona*, ein Querholz mit zwei Bändern, ein Adler von einem Kranze umgeben, endlich ein kleiner Schild, hinter demselben ein *vexillum* und eine Lanzenspitze. Die Kränze, welche die *corona aurea* repräsentieren, vertreten die Stelle der *phalerae* an den Manipelzeichen der Legionen und sind ebenso wie die *coronae navales*, neben denen auch die *vallares* und *murales* vorkommen, dem betreffenden Truppenteile als Auszeichnung verliehen. Findet sich an der Stange nur eine *imago*, so ist diese das Bild des regierenden Kaisers, finden sich deren mehrere, so stellen die anderen wahrscheinlich einen *divus* dar. Alle Bestandteile dieser *signa*, mit Ausnahme der Bänder, *vexilla* und Quasten werden von Gold gewesen sein. Auf dem Wechslerbogen zu Rom ist ein Prätorianersignum der jüngern, vielleicht durch Septimius Severus eingeführten Form dargestellt (vgl. v. Domaszewski a. a. O. S. 64 Fig. 80). Dicht über dem Schuh des Lanzenschaftes sitzt der Griff zum Herausziehen, dann folgen zwei Quasten, Halbmond, *corona*, zweiter Halbmond, *corona muralis*, leerer Raum, entstanden durch Hinwegnahme der *imago* des Geta, *imago* des Septimius Severus, *imago* des Caracalla, *vexillum*, Adler mit Blitzbündel. Hier wird also das Ganze durch den Adler gekrönt. Wieder etwas abweichend, wenn auch im wesentlichen aus denselben Elementen zusammengesetzt, sind die *signa* auf dem Denkmal des Pompeius Asper (Zoega Bassir. I, 16), welche besonders interessant sind, weil sie die Inschrift *COH. III. PR.* tragen.

Da bei den Legionen und Auxiliarkohorten inschriftlich (Ephem. epigr. IV p. 372 ff.) besondere *imaginiferi* erscheinen und anderseits an den Manipelzeichen dieser Truppenteile die *imagines* fehlen, so ist anzunehmen, dafs bei denselben die *imago* des Kaisers an einer besonderen Fahnenstange getragen wurde. Ob bei den *cohortes urbanae* und den *vigiles*, wie v. Domaszewski will, *imaginiferi* existierten, ist zweifelhaft, da auf den betreffenden Inschriften (Ephem. epigr. IV p. 374) die Buchstaben *im.* auch als *immunis* gedeutet werden können. Bei Reiterregimentern (*alae*) sind *imaginiferi* bisher inschriftlich noch nicht gefunden, da es aber einen Grabstein mit der Inschrift: *Dis manibus, Flavianus, eq(ues) alae Petr(ianae), signifer tur(ma) Candidi* gibt, auf dem der Reiter in der rechten Hand an einer kurzen Stange die *imago* des Kaisers trägt (s. v. Domaszewski a. a. O. S. 70 Fig. 85), so schliefst v. Domaszewski, dafs bei den *alae* neben den *signa* der *turma* auch ein *signum* der ganzen *ala* bestand und dafs an diesem das Kaiserbild getragen wurde. Dieses *signum* würde dem Adler der Legion entsprochen haben.

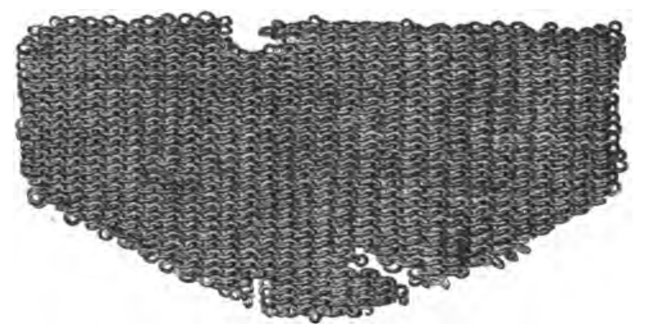


2280 Manipelzeichen.

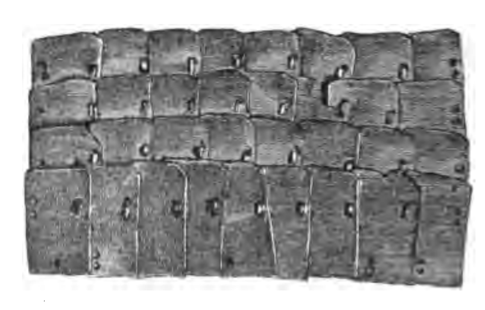
Hinsichtlich der *signa* der Auxiliarkohorten verweisen wir auf unsere Abb. 2268. Abgesehen von dem Schuh und dem Griff der Fahnenstange besteht hier das *signum* von unten nach oben aus einer Quaste, einem runden Knauf, einer zweiten Quaste, einem Halbmond, einem Adler mit Blitz, einer *phalera*, einem Querholz mit Bändern, einem aufrecht stehenden Kranze und der Lanzenspitze. Die *corona* (*aurea*) und die *phalera* sind auch hier Dekorationen. Diese Gattung der Feldzeichen entsprach also im wesentlichen den Manipelzeichen der Legion. Für die Form des *signum* einer *turma alae* vgl. unsere Abb. 2270 und für das *vexillum* die oben S. 581 Abb. 626 und S. 600 Abb. 642 abgebildeten Münzen. Das bekannte Labarum Constantins, ein Vexillum mit dem Monogramm Christi, s. oben S. 400 Abb. 439 b.

Indem wir uns nun zur Besprechung der einzelnen Waffenstücke wenden und mit der des **Panzers** beginnen, haben wir über den θώραξ στάδιος nichts hinzuzufügen. Von einer *lorica hamata* sind in Mainz Reste gefunden und werden im dortigen Museum aufbewahrt. Wir geben das Drahtgeflecht aus Eisen nach Lindenschmit, A. u. h. V. I, 12, 4, 4 unter Abb. 2281. Auch von einer *lorica squamata*, wie sie auf den Grabsteinen der beiden Sertorier zu Verona erscheint (s. Philol. XL S. 249. 255), haben sich Fragmente erhalten. Das nach Lindenschmit a. a. O. I, 12, 4, 2 unter Abb. 2282 mitgeteilte ist im Amphitheater zu Avenches gefunden und befindet sich in einer Privatsammlung zu Eichhübel

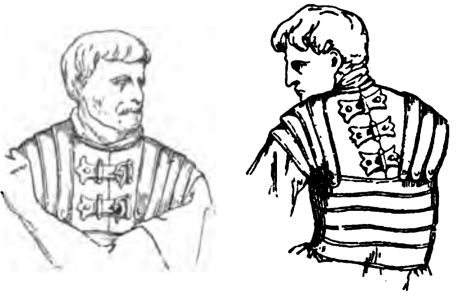
bei Thun. Die Platten bestehen, entsprechend der Notiz bei Isid. Orig. XVIII, 13, 2: *squama est lorica ferrea ex laminis ferreis aut aereis concatenata* aus Erz. Mehr haben wir über die *lorica segmentata* zu bemerken, deren Name in Ermangelung einer antiken Bezeichnung von den Gelehrten des 16. Jahrhunderts erfunden ist. Die unter Abb. 2283 nach Fröhner, La colonne Trajane p. 82 gegebenen Darstellungen lassen die charakteristischen Eigentümlichkeiten dieses Panzers besonders deutlich erkennen. Die *lorica segmentata* besteht nach denselben aus zwei Stücken, von denen das eine die rechte, das andre die linke Seite des Oberkörpers wahrscheinlich auf der unteren Seite verschnürt. Mit wenigen Ausnahmen ist überall das *cingulum militiae* umgelegt. Die aus drei oder vier Schienen hergestellten Schulterstücke, welche sich auf Abb. 2265 finden, wurden nachträglich angelegt und in einer nicht erkennbaren Weise auf den Schultern befestigt. Der untere Abschlufs des Panzers ist geradlinig. Dies ist die fast allgemein vorkommende Form der *lorica segmentata*, der gegenüber die hier und da sich findenden Abweichungen nicht in Betracht kommen. Dieselbe ist also als ein dem θώραξ στάδιος verwandtes Waffenstück zu bezeichnen, welcher für den *miles gregarius* bei seinen mannigfachen



2281 Drahtgeflecht von einem Panzer. (Zu Seite 2065.)



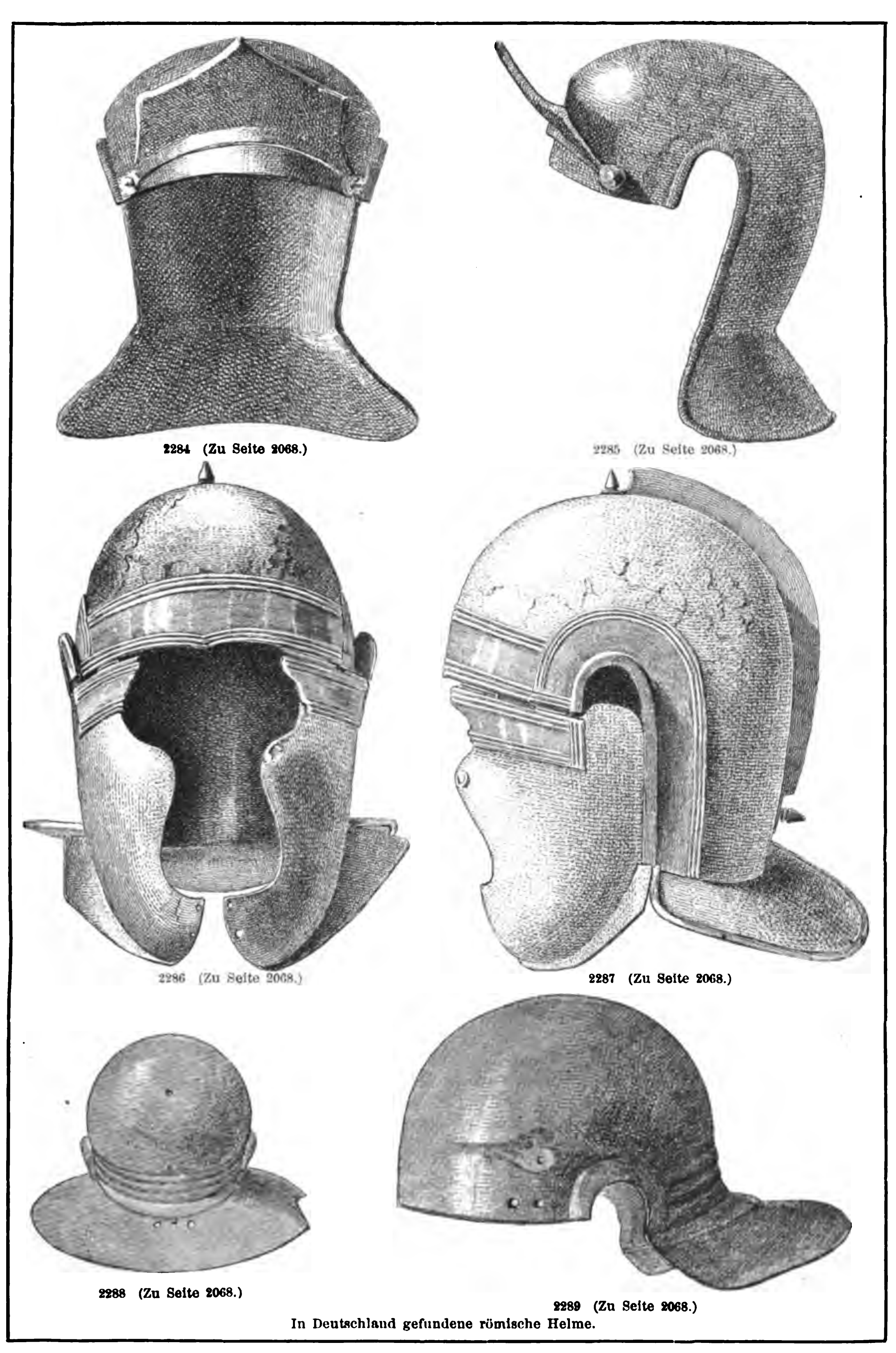
2282 Rest vom Schuppenpanzer. (Zu Seite 2065.)



2283 Plattenpanzer.

schützt und die auf dem Rücken durch Charniere verbunden sind, während auf der Brust der Verschlufs durch Schnallen hergestellt wird. Indessen wird nur der Brustkasten und der obere Teil des Rückens durch Platten geschützt, für die Taille geschieht dies durch dicht aneinander gelegte Gürtelschienen, deren Zahl auf den Monumenten zwischen vier und sieben schwankt. Diese Schienen wurden jedoch nicht erst nachträglich um den Panzer gelegt, wie es nach unserer Darstellung scheinen könnte; im Gegenteil ist auf einer Reihe von Abbildungen deutlich sichtbar, wie auch sie auf der Rückseite in der Mitte in zwei Hälften zerfallen, welche ihrerseits wieder durch Charniere zusammengehalten werden (vgl. Fröhner a. a. O. p. 80 u. 114 und die Tafeln zu p. 86. 93. 103. 104. 105). Daraus folgt, dafs die Gürtelschienen einen Teil des Panzers bildeten und dafs die festen Platten unter denselben nicht fortliefen. Auf der Vorderseite des Körpers enden die Schienen in der Art, dafs die Spitzen der einen Seite über die der andern herüberragen und so eine feste Deckung bilden (vgl. Fröhner a. a. O. p. 85 und die Tafeln zu p. 86. 93). Da ein weiterer Verschlufs nicht sichtbar ist, wurden die Schienen

Arbeiten unbequem gewesen sein würde, weil er bei den Bewegungen des Körpers nicht nachgiebt. Da nun bei der *lorica segmentata* nur die festen Körperteile mit Platten, die beweglichen dagegen mit den nachgebenden Schienen bedeckt sind, da ferner der Schulter durch die sich nach Bedarf untereinander schiebenden Streifen ein wirksamer Schutz verliehen ist, so gewährt dieselbe die Vorteile des θώραξ στάδιος und vermeidet dessen Nachteile. Aus welchem Material die Gürtel und Schulterstücke bestanden, läfst sich aus den Abbildungen nicht erkennen; da indessen starke Lederriemen sich nicht übereinander schieben, so werden die Schienen aus dünnem Eisenblech verfertigt worden sein; ein starkes Futter ist selbstverständlich vorauszusetzen. Dafs sich solche Schienen nicht erhalten haben, ist nicht auffallend; sie sind im Laufe der Jahrhunderte durch Rost vernichtet. Bei den Bruststücken läfst die Konstruktion aus zwei Hälften und der Verschlufs durch Charniere und Schnallen ebenfalls auf Metall schliefsen. Wenn eine Vermutung über die Herkunft der *lorica segmentata* gestattet ist, so glauben wir, dafs etruskische Vorbilder mafsgebend gewesen sind. Schon die unter Abb. 2243 und 2244 abgebildete



2284 (Zu Seite 2068.)

2285 (Zu Seite 2068.)

2286 (Zu Seite 2068.)

2287 (Zu Seite 2068.)

2288 (Zu Seite 2068.)

2289 (Zu Seite 2068.)

In Deutschland gefundene römische Helme.

Statue steht, was die Behandlung des Panzers anbetrifft, der *lorica segmentata* nahe, und in der nämlichen Weise sind auf einer Anzahl kleiner etruskischer Bronzen, welche gepanzerte Krieger darstellen (z. B. zwei im Museo nazionale zu Neapel, zwei im Archiginnasio zu Bologna), um den unteren Teil der Brust und um die Taille parallel laufende erhabene Linien sichtbar, welche den Panzer in Streifen zerlegen, die mit den Gürtelstreifen unserer *lorica* zusammenzustellen sind. Da die Grabsteine, wie oben bemerkt, ihr Zeugnis versagen, ist es nicht möglich, über die Zeit der Einführung etwas Bestimmtes festzustellen.

Das *cingulum militiae*, über welches meine ausführliche Abhandlung im Programm des Gymnasiums zu Ploen 1873 zu vergleichen ist, war das eigentliche Abzeichen des Soldatenstandes. Servius zu Verg. Aen. VIII, 724 sagt geradezu *omnes, qui militant, cincti sunt*, und in den Digesten (XXIX, 1, 25; 38 § 1; 43) bedeutet *cingi* »Soldat werden«. *Discingi* gilt als Schimpf (wie bei dem *sub iugum mitti*, Fest. p. 104 M) und als Strafe (Liv. XXVII, 13, 9; Suet. Octav. 24; Frontin. Stratag. IV, 1, 26), findet sich aber auch als Zeichen der Trauer (Suet. Oct. 100). Dafs das *cingulum* nicht immer zugleich als Wehrgehenk dient, ist bereits bemerkt worden. Wenn auf den Säulen und Bögen bei denjenigen Soldaten, welche mit dem Lederwams oder der *lorica hamata* bezw. *squamata* bekleidet sind, mit wenigen Ausnahmen das *cingulum* nicht sichtbar ist, so ist daraus nicht zu schliefsen, dafs dasselbe ganz fehlte, da auf den Grabsteinen und sonst, z. B. auf dem Relief Clarac. Mus. de sculpt. II, pl. 121 N. 313 so gerüstete Personen mit dem *cingulum* vorkommen. Vielmehr mufs man annehmen, dafs jene das *cingulum* unter dem Wams bezw. dem Panzer trugen. Für diese Annahme spricht auch folgende Erwägung: Die genannten Waffenstücke schlossen nicht fest an den Körper an, so dafs ein fest umgeschnalltes *cingulum* die Bewegungsfähigkeit des Soldaten beeinträchtigen mufste. Bei der parademäfsigen Tracht war das zu ertragen, nicht aber bei der feldmäfsigen Tracht im Kriege; jene Tracht erscheint aber auf den Grabsteinen, diese auf den Säulen und Bögen. Somit gelangen wir zu dem Schlusse, dafs in feldmäfsiger Ausrüstung das *cingulum* unter dem Wams, in der Friedenstracht über demselben getragen wurde. Das *cingulum* der Legionare auf der Trajanssäule besteht aus einem Ledergurt, der die Breite einer der Gürtelschienen hat und nicht selten mit quadratischen Metallplatten beschlagen ist; meist hat es vorn drei oder vier herabfallende ebenfalls mit Metall besetzte Riemen, an denen sich mitunter noch kleine Anhängsel befinden. Auf den Grabsteinen hat man ein einfaches und ein doppeltes *cingulum* zu unterscheiden, je nachdem der Mann lediglich mit dem Schwerte, oder mit Schwert und Dolch bewaffnet ist. In der schlichtesten Form besteht das einfache *cingulum* aus einem schmalen, nicht verzierten Ledergurt; in der zweiten Form befindet sich vorn eine runde Metallplatte, unter der der Zusammenschlufs hergestellt worden ist; eine dritte und vierte Form zeigen Abb. 2265 und 2264. Zwei parallele Gürtel zeigen Abb. 2268 und 2279; auf anderen Steinen kreuzen sich die Gürtel, wie z. B. Lindenschmit A. u. h. V. I, 8, 6, 2 und Bonner Jahrbb. LXXII Taf. II, 2. Endlich findet sich auch eine dreifache Gürtung, vgl. Abb. 2266. 2269. 2275. Von den Schutzriemen ist bereits oben die Rede gewesen; hier möge nur bemerkt werden, dafs sich solche erhalten haben und bei Lindenschmit a. a. O. II, 10, 4 abgebildet sind. Es ist zu bezweifeln, dafs diese prächtigen *cingula* wirklich ordonnanzmäfsig waren, wahrscheinlich hatten die Soldaten die Erlaubnis, sich einen reicheren Gürtel anzuschaffen, und die Hinterbliebenen legten dann Wert darauf, den Verstorbenen eben in diesem reichsten militärischen Schmuck auf dem Grabstein abgebildet zu sehen.

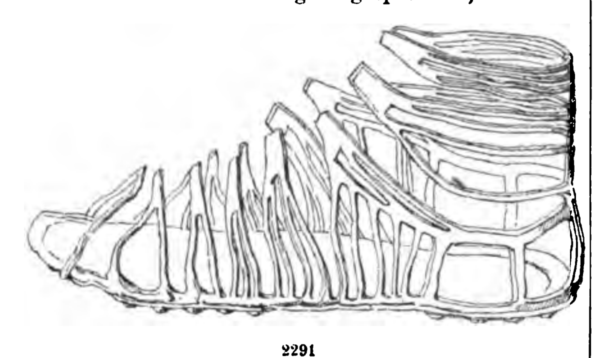
Für den Helm stehen uns aufser den Abbildungen auch Fundstücke zu Gebote. Wir geben zunächst nach Lindenschmit a. a. O. III, 2, 3, 1ᵃ und 1ᵇ unter Abb. 2284. 2285 einen im Kastell zu Osterburken gefundenen Helm aus Eisen, dem leider die Backenklappen (*bucculae*) fehlen. Man beachte den aufwärts gerichteten Stirnschirm und die ziemlich gerade herabgehende hintere Linie des Helmtopfes sowie die hohe Öffnung für das Ohr. Abb. 2286. 2287 zeigt nach Lindenschmit a. a. O. I, 9, 5, 1 und 3 Vorder- und Seitenansicht eines im Kastell zu Niederbiber gefundenen Helmes, dessen Haube, Wangenbänder und Kamm aus Eisen sind, während die vortretenden Beschlagstücke und Nietnägel aus Erz bestehen. Abb. 2288. 2289 stellt nach Lindenschmit a. a. O. IV, 2, 8, 2 und 2ᵃ einen bei Kiel gefundenen Erzhelm, dar, dessen niedrige Form auffällt; das Ende des Nackenstücks liegt fast in gleicher Höhe mit der Helmöffnung; der das Ohr umschliefsende Ausschnitt ist zu besserem Schutze des Organs nach aufsen getrieben; den unteren Teil der Hinterhaube verstärken drei wulstarig gehämmerte Reifen; kleine in der Haube befindliche Löcher deuten darauf hin, dafs vom Nackenschirme bis zum Scheitel ein Kamm aufstieg, während ein anderer quer über die Haube lief. Die Grabsteine bieten für die Kenntnis der Helmformen wenig, indessen ist der auf Abb. 2264 dargestellte Helm dem zu Niederbiber gefundenen sehr ähnlich. Die Helme der Reiter auf den Grabsteinen zeigen mehrfach die oben zu Abb. 2271 hervorgehobene Eigentümlichkeit, dafs die Haube das Haar nachahmt. Vgl. Lindenschmit a. a. O. III, 8, 4 und Bonner Jahrbb. LXXXI Taf. 3, 1 und Taf. 4. Auf dem Monumente der Julier zu St. Remy (vgl. Mém. de la

Société des Antiquaires de France XXX pl. VI), finden sich Helme, welche der flachen Form des Kieler Exemplares (Abb. 2288. 2289) nahe stehen, an denen aber mittels eines kurzen Zwischengliedes ein langgezogener Busch befestigt ist. Die Helme der Trajanssäule zeigen verschiedene Formen. Oben S. 544 Abb. 580 erscheinen zwei einfache Sturmhauben, bei denen zu bemerken, dafs der hintere Teil der Haube gewölbt und der untere Rand etwas verstärkt ist, die *bucculae* das Ohr frei lassen und auf der Höhe der Kappe sich eine Spitze oder eine, wahrscheinlich zum Aufhängen des Helmes dienende, Öse befindet. Daneben kommen ganz ähnlich konstruierte, aber mit mehreren von der Spitze nach dem unteren Rande laufenden Bügeln versehene vor. Auf Abb. 584 S. 549 finden sich Helme mit Stirnschild und solche, welche der flachen Form des Kieler Exemplares nahe stehen. Helme mit Federbüschen gibt Fröhner, La colonne Trajane p. 118. Längliche raupenähnliche Büsche finden sich auf den Trajansreliefs des Konstantinsbogens. Auf dem Severusbogen fallen Helme auf, deren Kappe nach Art einer phrygischen Mütze etwas nach vorn umgebogen ist; vgl. oben S. 1282 Abb. 1433. Besonders merkwürdig sind die Visierhelme, von denen sich eine Anzahl erhalten hat und die neuerdings mehrfach Gegenstand der Verhandlung gewesen sind. Wir geben unter Abb. 2290 ein ausgezeichnetes Exemplar dieser Art, welches zu



2290 Visierhelm aus Ribchester.

Ribchester gefunden ist und im britischen Museum aufbewahrt wird (nach Benndorf, Antike Gesichtshelme und Sepulcralmasken Taf. IV). Die Eigentümlichkeit dieser Helme besteht darin, dafs sie vorn durch eine Maske mit Mund- und Augenöffnungen, welche männliche oder weibliche Physiognomieen nachahmen, geschlossen sind. Es haben sich auch diese Masken allein erhalten, während an anderen, jedenfalls hierher gehörigen, Exemplaren die Masken verloren sind. Es ist nun die Frage aufgeworfen, ob diese Visierhelme beim römischen Heere wirklich im Gebrauch gewesen sind. Benndorf hat dieselbe verneint und die Vermutung ausgesprochen, es habe



2291



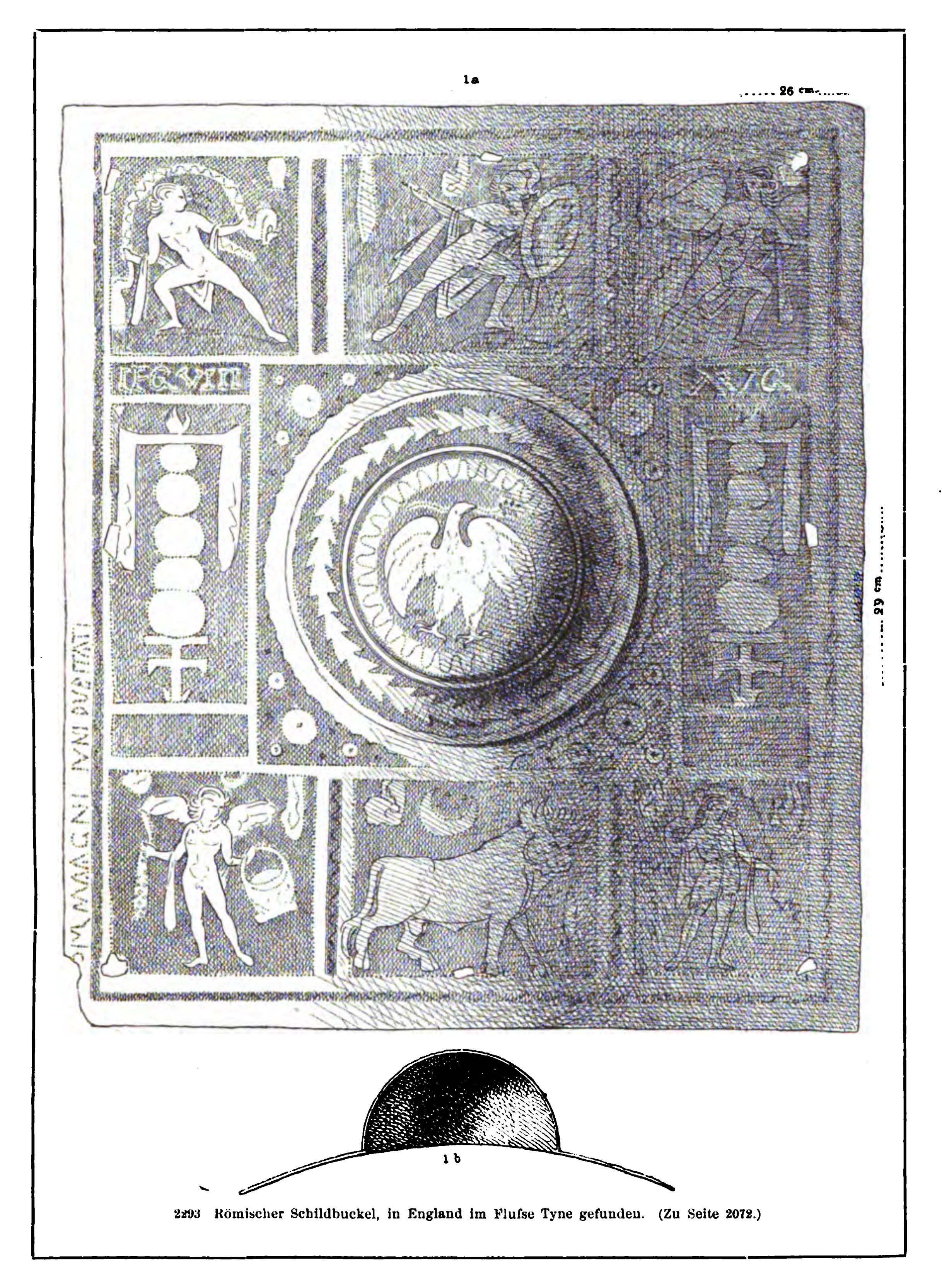
2292 Soldatenstiefeln.

sich den eigentlichen Kriegswaffen eine eigene Gattung von Zierwaffen an die Seite gestellt, welche bei Prozessionen, namentlich bei Leichenbegängnissen getragen worden seien; die Gesichtshelme seien bei letzteren Gelegenheiten benutzt worden. Dem ist jedoch Lindenschmit in den Altert. u. heidn. Vorzeit III, Beilage zu Heft 11, entgegengetreten und hat den Gebrauch dieser Helme zu Kriegszwecken verteidigt. Ohne auf das Detail dieser Streitfrage und die von beiden Seiten geltend gemachten Gründe einzugehen, wollen wir nur zwei Punkte hervorheben, welche für Lindenschmits Ansicht sprechen. Auf den pergamenischen Balustradenreliefs, s. oben S. 1281, Abb. 1432 findet sich ein Visierhelm, der bei dem Umstand, dafs auf diesen Reliefs nur wirkliche Kriegswaffen vorkommen, für eine solche gehalten werden mufs. Hiedurch wird also, sei es für das Attalidenheer oder für die von diesem besiegten Barbaren, der Gebrauch der Visierhelme im Kriege bewiesen. Ferner ist der Helm, welcher dem *signifer Q. Luccius* Abb. 2279 auf der linken Schulter liegt, für die fraglichen Verhandlungen von Bedeutung gewesen. Benndorf sieht in demselben das zum Tierfell der *signiferi* gehörende Haupt und in den beiden befransten Bändern die Pfoten des ersteren. Dagegen behauptet Lindenschmit, an ein Tierhaupt sei nicht zu denken, denn offenbar befinde sich oberhalb der Augen ein Schirm, wie bei den Helmen von Osterburken (Abb. 2284. 2285) und Ribchester (Abb. 2290); sei nun in der Maske ein Tierhaupt zu erkennen, so würde der Schirm mit seiner Spitze rückwärts fallen und somit nutzlos sein; wenn Benndorf auch aus den Ohren der Maske auf die Richtigkeit seiner Ansicht schliefse, so seien dieselben nichts als eine übertriebene Andeutung der die Ohren deckenden Schutzränder. Auch die übrigen von Lindenschmit, gegen Benndorf angeführten Gründe sind sehr beachtenswert.

Hinsichtlich der Beinschienen fügen wir dem zu Abb. 2276 Gesagten nur hinzu, dafs die römischen die Wade weniger deckten als die griechischen. Dies ist deutlich zu erkennen an einer spätrömischen Statuette des Mars, welche Bonner Jahrbb. LVII Taf. III, 2 abgebildet ist. Dafs auch bei den Römern Beinschienen mit Verzierungen vorkamen, beweist das Monument des *centurio* Sertorius zu Verona, dessen Schienen vor den Knieen mit Gorgoneien und vor den Schienbeinen mit dem mehrfach wiederholten Elemente des Palmettenornamentes geschmückt sind.

Die *caliga* kennen wir genau, da sich in Mainz zahlreiche Exemplare dieses Soldatenschuhs gefunden haben. Unsere Abb. 2291 zeigt ein solches nach Lindenschmit, Tracht und Bewaffnung Taf. XII, 13. Das Riemenwerk ist mit der mittleren Sohle aus ein und demselben Stücke Leder geschnitten; der obere Teil desselben legte sich über dem Knöchel um das Bein, während der untere den Fufs bedeckte; die Enden der Riemen wurden mittels eines Schnürbandes zusammengezogen; die durch dasselbe hervorgebrachte Erhöhung ist auf den Grabsteinen mehrfach deutlich erkennbar. Die untere Sohle ist mit starken Nägeln beschlagen (vgl. auch oben S. 575 Abb. 619 a b c). Feinere Schuhe, wie sie an Statuen von Imperatoren vorkommen, zeigt Abb. 2292 nach Weifs, Kostümkunde I S. 497 N. 381.

Was den Schild anbetrifft, so wurde der argolische Rundschild (*clipeus*) nach Livius VIII, 8, 3 zur Zeit der vejentischen Kriege durch das *scutum* verdrängt und erscheint später nur bei leichten Truppen, und zwar in sehr verjüngter Gestalt, wie auf dem Relief des Strafsburger Grabsteines CIRh 1886. Leider ist die Inschrift unleserlich, da der Mann aber sicher eine *hasta* hält, so handelt es sich um einen Kohortalen. Der vor dem Körper sichtbare Rundschild (*parma*) bedeckt nur das Bein. Der alte



2293 Römischer Schildbuckel, in England im Flufse Tyne gefunden. (Zu Seite 2072.)

θυρεός (Plut. Rom. 21) war ein bis auf die Füfse reichender länglicher Schild (Plut. Aemil. 20: στερεοὺς καὶ ποδήρεις θυρεοὺς νύσσοντες), vielleicht entsprechend dem geradflächigen, länglichen Schilde des Annaius auf Abb. 2269. Aus diesem wird sich das *scutum* entwickelt haben, welches Valerius Crispus (Abb. 2264) und die Legionare (vgl. oben S. 536 Abb. 571) führen. Zu Polybius' Zeiten (Pol. VI, 23, 2) war dasselbe 4 Fufs hoch und 2½ Fufs breit, erscheint aber in der Kaiserzeit in kleineren Dimensionen. Es war gebogen wie die Sohle eines Kanals oder der Abschnitt einer Baumrinde und bestand aus einer doppelten, mit grobem Zeuge bedeckten, Holzlage und war mit rohem Leder überzogen; rings herum lief ein Metallrand, und in der Mitte war ein metallener Buckel (*umbo*) befestigt. Neben diesem *scutum* erscheint sehr häufig ein leicht gewölbter ovaler (auf dem Julierdenkmale, Mém. de la Société des Antiquaires de France XXIX pl. VI; auf den Grabsteinen des Musius, Abb. 2265, und des Firmus, Abb. 2267) oder ein platter ovaler Schild (auf den Steinen des Luccius, Abb. 2279, und des Flavoleius, Abb. 2266, sowie auf der Trajanssäule, oben S. 536 Abb. 571), den Lipsius (Mil. Rom. III, 2) ebenfalls als *scutum* bezeichnet. Die Reiter führen den letzteren (vgl. Abb. 2270; Lindenschmit, A. u. h. V. I, 3, 7, 2; 11, 6, 2 u. a. m.). Das gewölbte *scutum* hatte nur eine Handhabe, und zwar im Innern des Schildbuckels, der platte Ovalschild dagegen mitunter zwei, wie oben S. 544 Abb. 580. Die Oberfläche der Schilde war mit mannigfachen Ornamenten bedeckt. Auf der Trajanssäule erscheinen Blätterkränze, gezackte Sterne, geflügelte Blitze, Halbmonde, Pelten und Palmetten. Man hat anzunehmen, dafs diese Ornamente, welche aus Metallblech bestanden und auf den Schild genagelt waren, dazu dienten, diese Waffe zu verstärken, und zwar namentlich dadurch, dafs sie das Leder mit dem Holze fester verbanden. Schildbuckel haben sich mehrfach erhalten; einen höchst interessanten teilen wir nach Lindenschmit, A. u. h. V. III, 4, 3 unter Abb. 2293 mit (vgl. Hübner, Archäol.-epigr. Mitt. aus Österreich II S. 107 ff.). Derselbe ist im Flusse Tyne bei South Shields gefunden. Er besteht aus einer 20 cm hohen und 26 cm breiten, oblongen, schwach gewölbten Platte aus dünnem Erzblech, in deren Mitte sich der *umbo* erhebt. Die Verzierungen sind teils in zusammenhangenden, teils in punktierten Linien eingraviert; die bildlichen Darstellungen heben sich in blankem Erz von dem versilberten Grunde ab. Auf dem *umbo* ist der Legionsadler abgebildet, zu beiden Seiten je ein Manipelzeichen — eine Verbindung, welche sich namentlich auf Münzen aufserordentlich oft findet (vgl. v. Domaszewski a. a. O. Fig. 34—38; 45—52). In der oberen Reihe der Darstellungen befindet sich in der Mitte ein mit Helm, Schild und Lanze bewaffneter und bis auf die Chlamys nackter Mars; ihm gegenüber ist im mittleren Felde der unteren Reihe ein Stier unter einem Halbmonde dargestellt — beides Apotropäen. In den die vier Eckfelder einnehmenden Knabengestalten sind die vier Jahreszeiten zu erkennen; oben links der Frühling, rechts der Sommer, unten links der Herbst, rechts der Winter. Über den Manipelzeichen steht in punktierten Buchstaben die Inschrift *LEG(io) VIII AVG(usta)*, welche links am Rande in folgender Weise fortgesetzt wird: *(centuria) IVL(ii) MAAGNI(sic) IVNI DVBITATI.* Es erinnert diese Inschrift an eine Stelle des Dio Cassius (LXVII, 10), wo es von Julian, dem Legaten des Domitian im dacischen Kriege, heifst: τούς τε στρατιώτας τά τε ἑαυτῶν ὀνόματα καὶ τὰ τῶν ἑκατοντάρχων ἐπὶ τὰς ἀσπίδας ἐπιγράψαι ἐκέλευσεν, ἵνα ἐκφανέστεροι οἵ τι ἀγαθὸν αὐτῶν ἢ κακὸν ποιοῦντες γένωνται, sowie an Veget. II, 18: *praeterea in adverso scuto uniuscuiusque militis litteris erat nomen adscriptum addito, ex qua esset cohorte quave centuria*, woraus erhellt, dafs dieser Gebrauch allgemeiner war, als es nach Dios Nachricht den Anschein hat. Die übrigen erhaltenen Schildbuckel sind rund, der besprochene ist der einzige, welcher viereckige Form hat, und es ist interessant, dafs Valerius Crispus (s. Abb. 2264), welcher der nämlichen Leg. VIII Aug. angehört, einen Buckel gleicher Form auf dem Schilde führt. Unser Exemplar stammt aus der Zeit Hadrians, unter dem nach Or.-Henzen 5456 = Wilm. 1620 eine Vexillation der fraglichen Legion nach Britannien ging; die Expedition des Claudius, an der die Legion ebenfalls teilnahm, erstreckte sich nicht bis zum Tyneflusse.

Von dem bei den Römern üblichen Schwerte (*gladius Hispaniensis*), über das unsere oben gemachten Bemerkungen zu vergleichen sind, haben sich ausgezeichnete Exemplare erhalten. Wir geben unter Abb. 2294 nach Lindenschmit a. a. O. I, 8, 6, 4 ein bei Bonn im Rhein gefundenes, dessen Klinge eine Länge von 765 mm hat und dessen Angel die Inschrift *SABINI* trägt, offenbar die Firma der Fabrik, aus der es stammte. Die beigegebene Seitenansicht läfst deutlich die Verstärkung der Spitze (*mucro*) erkennen. Auch Griffe haben sich erhalten. Abb. 2295 zeigt nach Lindenschmit ebdas. II, 4, 3, 4 einen solchen aus Elfenbein, gefunden bei Mainz, dessen Länge 166 mm beträgt, und Abb. 2296 nach Lindenschmit, Tracht und Bewaffnung Taf. XI, 5 ein ähnliches Exemplar, gleichfalls aus Elfenbein und ebendaselbst gefunden, von 124 mm Länge, welches sich von dem vorigen durch die zum Einlegen der Finger bestimmten Rippen unterscheidet. Gemeiniglich wird der Griff allerdings nur aus dauerhaftem Holze verfertigt worden sein. Aus Metall werden diejenigen Griffe bestanden haben, deren

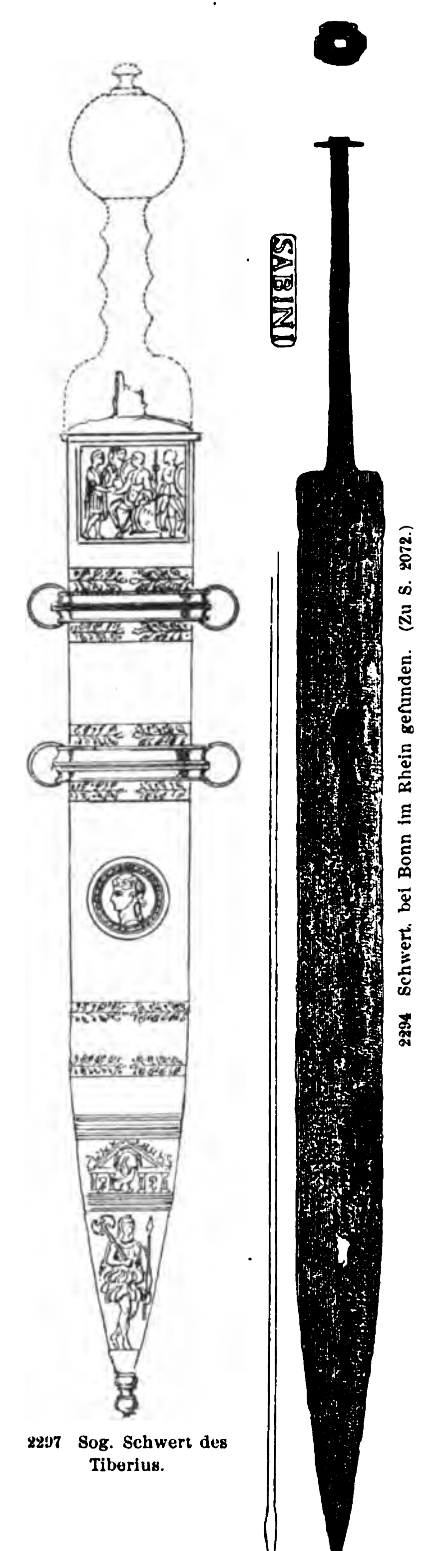
Knauf die Form eines Vogelkopfes hat, wie das bei Trajan auf der Säule vorkommt; vgl. auch Philol. XL S. 230 N. 1. Die Schwertscheide (*vagina*) besteht aus vier Teilen, der Vorder- und Rückseite, dem Mundstück und dem Beschlage der unteren Spitze (Ortband); sie folgt in ihren Linien der Form der Klinge. Die Vorder- und Rückseite bilden eine mit Leder überzogene Holzhülse, das Mundstück und das Ortband bestehen ebenso aus Metall, wie die die Scheide umschliefsenden Querbänder; die an den letzteren hangenden Ringe dienten jedenfalls zur Befestigung des Schwertes am *cingulum*; jedoch ist, wie bereits bemerkt, die Art der Befestigung noch nicht ermittelt. Unter Abb. 2297 geben wir nach Lindenschmit, Tracht und Bewaffnung Taf. XI, 1 die Vorderseite des sog. Schwertes des Tiberius, welches in Mainz gefunden, aber in das britische Museum gelangt ist. Der Scheidenbeschlag besteht aus Silber; Spuren der Holzhülse sind noch erkennbar; die mit Eichenlaub verzierten Querbänder und die Reliefdarstellungen sind aus vergoldeter Bronze. Die oberste derselben zeigt einen im Jupiterkostüme thronenden Imperator, dessen linke Hand auf einem Schilde mit der Inschrift *Felicitas Tiberii* ruht; mit der rechten Hand empfängt er von einem vor ihm stehenden Heerführer ein kleines Victoriabild; umgeben ist er von den Gestalten der Victoria und des Mars; der Schild der ersteren trägt die Inschrift *Victoria Augusti.* Auf der Mitte der Scheide erhebt sich ein Medaillon mit dem Brustbilde eines lorbeerbekränzten Imperators, vielleicht desselben Augustus; allerdings läfst die geringe Ähnlichkeit seiner Gesichtszüge mit denen des oben dargestellten Kaisers Zweifeln Raum. Unten an der Spitze ist im oberen Felde eine *aedicula* dargestellt, in der sich ein Legionsadler mit einer Perlenschnur im Schnabel zwischen zwei Manipelzeichen befindet; im unteren dagegen eine Amazone mit *bipennis*, Helm und Lanze. Man hat dieselbe mit Beziehung auf Horat. Od. IV, 4, 17 ff. als eine Repräsentation der im Jahre 15 v. Chr. von Tiberius eroberten Provinz Vindelicia und dieses Schwert als ein Ehrengeschenk für den siegreichen Tiberius angesehen, das auf einer der Reisen desselben (Tac. Ann. II, 26) nach Deutschland gekommen sei; indessen steht diese Deutung insofern auf schwachen Füfsen, als in der Kaiserzeit Amazonen mehrfach als Repräsentantinnen irgend einer Provinz vorkommen. Abb. 2298 gibt nach Lindenschmit ebdas. Taf. XI, 7 ein im Nydamer Moor gefundenes Scheidenmundstück aus Bronze und Abb. 2299 und 2300 nach Lindenschmit, A. u. h. V. II, 4, 3, 1 bezw. 10 ein einfach und ein kunstreicher gebildetes Ortband aus Erz. Neben dem kurzen *gladius Hispaniensis* war in der Kaiserzeit für die Reiterei auch ein



2295 (Zu Seite 2072.)

2296 (Zu Seite 2072.)

2295 und 2296 Schwertknäufe aus Elfenbein.



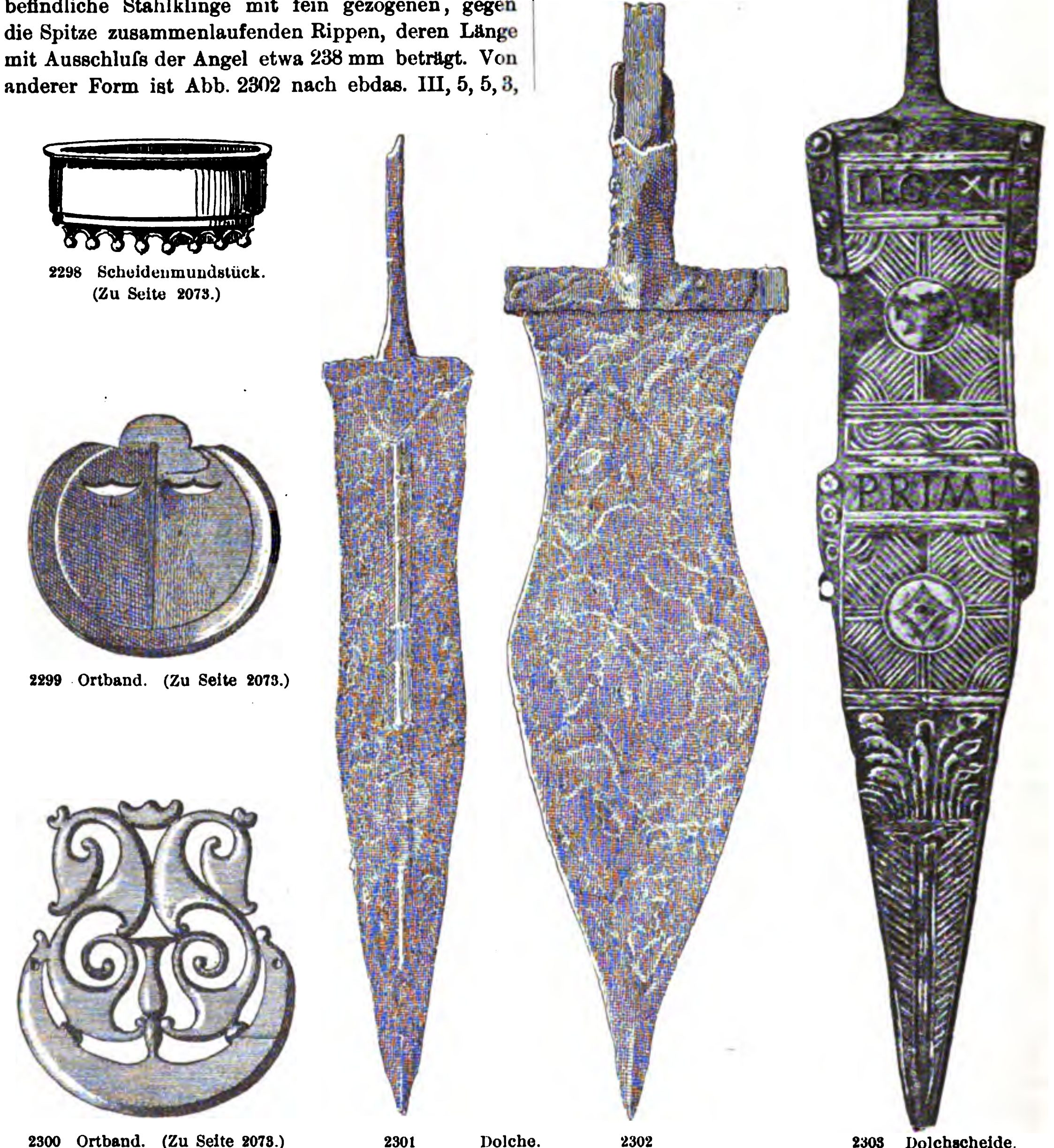
2297 Sog. Schwert des Tiberius.

2294 Schwert. bei Bonn im Rhein gefunden. (Zu S. 2072.)

längeres Schwert üblich, wie das Jos. B. Jud. III, 5, 5 bezeugt.

Die Form des Dolches (*pugio*) ist verschieden. Wir geben unter Abb. 2301 nach Lindenschmit, A. u. h. V. III, 5, 5, 4 eine beim Kloster Königsfelden gefundene und im fürstlichen Museum zu Sigmaringen befindliche Stahlklinge mit fein gezogenen, gegen die Spitze zusammenlaufenden Rippen, deren Länge mit Ausschlufs der Angel etwa 238 mm beträgt. Von anderer Form ist Abb. 2302 nach ebdas. III, 5, 5, 3, gefunden zu Heddernheim, im Museum zu Wiesbaden befindlich; die Länge beträgt 314 mm. Die breite flache Klinge ist an ihrem Oberteil bis zur scharf hervortretenden Mitte tief eingezogen, die bedeutend verstärkte Spitze ist vierkantig; ein Teil des Griffbeschlages aus Eisen hat sich erhalten.

Abb. 2303 stellt nach ebdas. IV, 2, 11, 3 die Vorderseite einer schönen im Rhein gefundenen und im Museum zu Mainz befindlichen eisernen Dolchscheide dar, an der die Tauschierarbeit besonders bemerkenswert ist. Die Inschrift *LEG XXII* ist von Silberstreifen eingefafst, die Buchstaben und die erste Ziffer sind mit Bronzedraht, die beiden letzten Ziffern mit Silberdraht eingelegt. Die Inschrift *PRIMI* — entweder Abkürzung für *primigenia*, wie Brambach, CIRh. 1377, 47, oder den Besitzer Primus anzeigend — besteht aus Bronzedraht, die von den Rosetten auslaufenden Arme aus



2298 Scheidenmundstück. (Zu Seite 2073.)

2299 Ortband. (Zu Seite 2073.)

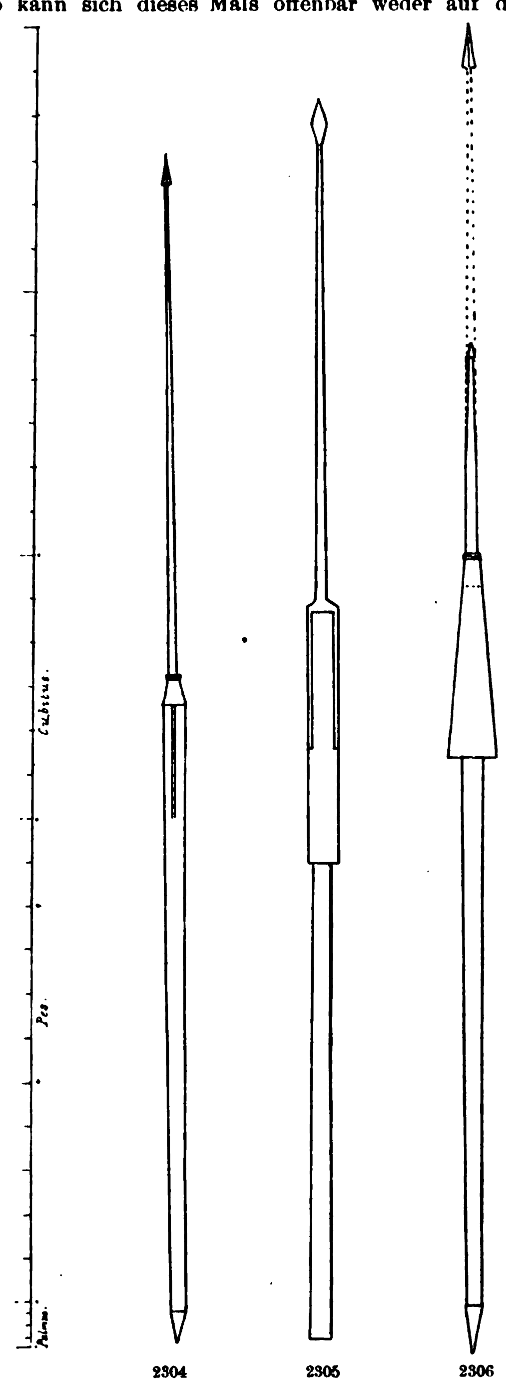
2300 Ortband. (Zu Seite 2073.)

2301 Dolche. 2302

2303 Dolchscheide.

Silberdraht. Die schmalen, mit Löchern versehenen, Bronzestreifen trugen Ringe. Die Länge ohne Angel beträgt 220 mm. Eine schön verzierte Scheide zeigt auch der Grabstein des Flavoleius (Abb. 2266).

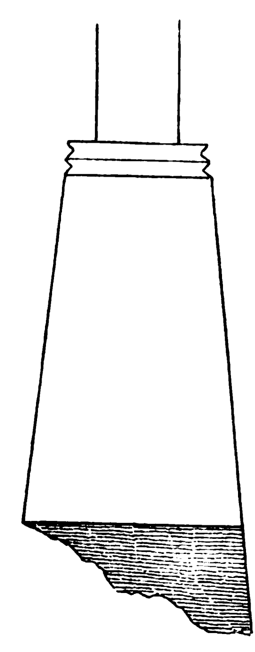
Das *pilum* (ὑσσός) stammt, wie oben bemerkt ist, wahrscheinlich von den Etruskern, ist aber zur römischen Nationalwaffe geworden und noch im 4. Jahrhundert dem Vegetius bekannt. Eine Beschreibung desselben gibt Polyb. VI, 23, 9 ff.: τῶν δ' ὑσσῶν εἰσιν οἱ μὲν παχεῖς, οἱ δὲ λεπτοί· τῶν δὲ στερεωτέρων οἱ μὲν στρογγύλοι παλαιστιαίαν ἔχουσι τὴν διάμετρον, οἱ δὲ τετράγωνοι τὴν πλευράν· οἵ γε μὴν λεπτοὶ σιβυνίοις ἐοίκασι συμμέτροις, οὓς φοροῦσι μετὰ τῶν προειρημένων. ἁπάντων δὲ τούτων τοῦ ξύλου τὸ μῆκός ἐστιν ὡς τρεῖς πήχεις, προσήρμοσται δ' ἑκάστοις βέλος σιδηροῦν ἀγκιστρωτόν, ἴσον ἔχον τὸ μῆκος τοῖς ξύλοις· οὗ τὴν ἔνδεσιν καὶ τὴν χρείαν (Köchly συνέχειαν) οὕτως ἀσφαλίζονται βεβαίως, ἕως μέσων τῶν ξύλων ἐνδέοντες καὶ πυκναῖς ταῖς λαβίσι καταπερονῶντες, ὥστε μὴ πρότερον τὸν δεσμὸν ἐν ταῖς χρείαις ἀναχαλασθῆναι, ἢ τὸν σίδηρον θραύεσθαι, καίπερ ὄντα τὸ πάχος ἐν τῷ πυθμένι καὶ τῇ πρὸς τὸ ξύλον συναφῇ τριῶν ἡμιδακτυλίων (vgl. Dion. Hal. A. R. V, 46; App. Celt. 1; Arr. Ἔκταξις § 15 ff.). Wir entnehmen derselben zunächst, daſs sowohl der Schaft als auch die eiserne Spitze eine Länge von 3 πήχεις = 4½ Fuſs hatte und daſs beide auf das festeste miteinander verbunden waren, wobei natürlich die Gesamtlänge der Waffe durch Einschieben der Klinge in den Schaft oder durch Einstecken dieses in die Tülle jener erheblich verringert wurde. Ein solches Wurfgeschoſs muſste jede Schutzwaffe durchbohren (Veget. I, 20; II, 15) und hatte daneben die Eigentümlichkeit, daſs es, wenn es haftete, nicht abgehauen werden konnte. Zu dieser Beschreibung passende Waffen finden sich mehrfach auf Denkmälern abgebildet, so auf zwei Bonner Grabsteinen (Lindenschmit a. a. O. I, 8, 6, 1. 2), und zwar in der Weise, wie es ein nach diesen Darstellungen im römisch-germanischen Zentralmuseum zu Mainz angefertigtes und hier unter Abb. 2304 nach Lindenschmit a. a. O. III, 6, 7, 7 wiedergegebenes Modell zeigt. Das Speereisen ist hier in eine Nute des runden Schaftes eingelassen, eine Zwinge sichert die Kommissur. Auf dem Juliermonumente ist die Verbindung des Eisens mit dem Schafte ebenfalls durch eine Zwinge geschützt, der runde Schaft selbst aber auf ein wesentliches Stück seiner Länge viereckig verstärkt (vgl. Liv. XXI, 8); diese Schäftung reproduziert unsere Abb. 2305 nach ebdas. Fig. 3. Eine dritte Art der Schäftung zeigt Abb. 2306, entsprechend der auf dem Grabsteine unter Abb. 2264 begegnenden, deren stämpfelförmige Gestalt den Namen der Waffe erklärt. Wenden wir uns jetzt zu Polybius zurück, so unterscheidet dieser starke und schwache Pila, und unter jenen wieder runde und viereckige. Wenn er nun diesen letzteren einen Durchmesser von einer παλαιστή = 77 mm gibt, so kann sich dieses Maſs offenbar weder auf die



Nach den Denkmälern rekonstruierte Wurfspeere (pila).

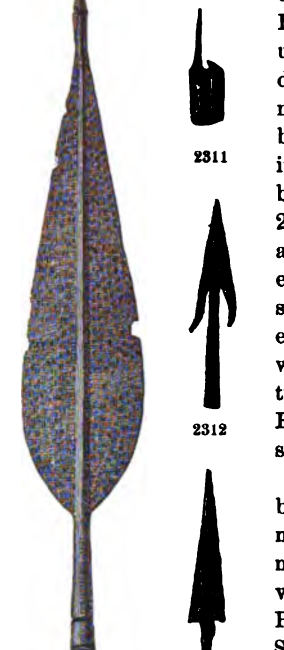
Stärke des Eisens noch auf die des Schaftes beziehen, da in beiden Fällen eine gänzlich unbrauchbare Waffe entstehen würde; nach langen Untersuchungen hat man endlich gefunden, daſs das

fragliche Mafs sich bei den runden Pilen auf den Durchmesser des unteren Endes des Stämpfels (vgl. Abb. 2306), bei den viereckigen (vgl. Abb. 2305, auf die Breite einer Seite der viereckigen Verstärkung des Schaftes bezieht. Für die schwachen Pila des Polybius werden wir die Abb. 2304 mitgeteilte Form heranzuziehen haben. Das Mafs von 1½ Daktylen = 27 mm, welches Polybius am Schlufs seiner Beschreibung anführt, bezieht sich auf die Stärke des Speereisens an der Stelle, wo es mit dem Schafte zusammenhängt, und zwar gleicher Weise bei den starken wie bei den schwachen Pilen. Das Vorstehende wird durch ein interessantes Fundstück bestätigt. Im Mainzer Museum befindet sich eine pyramidale Zwinge, wie sie auf den Denkmälern die Verbindung zwischen Schaft und Speereisen sichert, und die wir unter Abb. 2307 nach Lindenschmit a. a. O. III, 6, 7, 14a in Naturgröfse wiedergeben. In derselben steckt noch ein Rest der Zunge, in welche die Klinge auslief, und welche in den Schaft eingelassen wurde. Diese Zwinge hat an ihrem Oberteile an jeder Seite eine Breite von 20 mm und am unteren Ende eine solche von 30 mm; da sich nun die Zunge nicht in gleicher Breite, sondern in auseinander laufender Richtung ihrer Aufsenseiten nach unten fortsetzte, so konnte sie schon bei einer fufslangen Entfernung vom Klingenende die Breite von 77 mm erreicht haben. Die ursprünglichen Mafse des Schaftknaufes erfuhren im Laufe der Zeit Veränderungen; es bestanden auch wohl zu gleicher Zeit bei verschiedenen Heeresabteilungen verschiedene Formen, wie sich denn bei den in Germanien liegenden Legionen das starke Pilum am längsten gehalten zu haben scheint. Ebenso gewifs ist es, dafs das Längenverhältnis von Speereisen und Schaft nicht auf die Dauer das nämliche blieb. Eine Veränderung der Schaftlänge mufste je nach der Änderung der Verhältnisse des Knaufs und nach dem gröfseren oder geringeren Gewichte der ganzen Waffe und der dadurch herbeigeführten Verschiebung des Schwerpunktes derselben eintreten. Pilumklingen sind nicht selten gefunden worden; ihre Länge variiert sehr. Ein Exemplar (Lindenschmit, Tracht und Bewaffnung Taf. XI, 12) ist 1060 mm lang und hat eine vierkantige Klinge sowie eine pyramidale Tülle von 200 mm Länge. Ein anderes (Lindenschmit a. a. O. Taf. XI, 16) hat eine Länge von 640 mm, ist rund und läuft unten in eine Tülle aus, welche vier leichte Kanten zeigt. Die zahlreichen Pilen, welche bei Alise-Ste.-Reine, dem alten Alesia, gefunden sind, zeigen hinsichtlich der Spitzen und der Verbindung des Schaftes mit dem Eisen mancherlei Verschiedenheiten. Eine der fraglichen Spitzen ist vierkantig und gleicht einer Harpune mit vier Widerhaken; andre Spitzen bilden einen Kegel oder einen vierkantigen Bolzen, dessen Basis über das Speereisen vorspringt, wieder andere sind platt und haben die Gestalt eines Herzens. Bei der Befestigung des Eisens sind drei Systeme zu unterscheiden. Bei dem ersten hat das Eisen unten eine Tülle, und ein vorhandenes Loch bezeugt, dafs der hineingeschobene Schaft mit einem Nietnagel befestigt wurde. Beim zweiten System lief die Klinge in eine Angel von etwa 15 cm Länge aus, welche in den Schaft hineingetrieben und mit dem letztern durch einen Dorn durchbohrt wurde; bei der Mehrzahl der hieher gehörenden Exemplare liegt über dem Dorn eine runde oder quadratische Zwinge von einem innern Durchmesser von 27 bis 32 mm. Bei dem dritten System, welches bereits oben erwähnt ist, geht das Speereisen in eine Zunge über, die auch hier 28 mm Breite hat, aber sich nicht verbreitert. Zum zweiten System gehörten die Pila des Cäsar (B. G. I, 25), bei denen nur die Spitze gehärtet war, so dafs das Speereisen sich bei einem Treffer bog, unbrauchbar wurde und den Schild des Feindes beschwerte. Dem dritten Systeme dagegen gehörten die Pila des Marius an (Plut. Mar. 25), deren Schaft mit der Klinge so lose verbunden war, dafs sich die Verbindung bei einem Treffer teilweise löste und dann das Eisen mit dem Holze einen Winkel bildete. Alle diese Unterschiede sind jedoch ebenso unwesentlich, wie die Abweichungen in der Form der Spitze, da sie die charakteristischen Eigentümlichkeiten des Pilums nicht berühren. Das Verdienst, die Natur dieser Waffe, über die man noch vor 30 Jahren völlig im Unklaren war, erforscht zu haben, gebührt vor allen andern Lindenschmit.


2307 Verbindungszwinge.

Über die Länge der *hasta*, welche besonders den *cohortes auxiliariae* eignete, fehlen die Nachrichten. Auf den Grabsteinen mufste sich ihre Dimension nach den Raumverhältnissen richten; auf Abb. 2266 erscheint sie sehr kurz. Die Kohortalen führen mehrfach zwei Lanzen (vgl. oben Abb. 2267. 2269 und Bonner Jahrbb. LXXVII Taf. 2, 1). Auf Abb. 2266 (leider nicht deutlich zu erkennen, s. jedoch dieselbe Figur bei Lindenschmit, Tracht u. Bewaffnung Taf. V, 1) zeichnet sich die Spitze durch eine starke Mittelrippe und das nach der Tülle zu abgerundete Blatt aus; derartige Exemplare sind mehrfach bei Alise-Ste.-

Reine gefunden. Mit den auf den Steinen der Kohortalen dargestellten Spitzen stimmen besonders die rheinischen Fundstücke, von denen wir unter Abb. 2308—2310 nach Lindenschmit A. u. h. V. II, 8, 4, 2—4 einige charakteristische Formen geben. Zur Verstärkung des Wurfes brachte man am Schafte der *hasta* eine eigentümliche Vorrichtung an, welche unter dem Namen *ammentum* erwähnt wird (vgl. Serv. ad Verg. Aen. IX, 665: *ammentum lorum, quo hasta media religatur*). Dieselbe bestand in einer Riemenschleife, welche in einiger Entfernung von dem Schwerpunkte der Waffe, und zwar nach dem Schaftende hin, befestigt wurde. Neuerdings angestellte praktische Versuche haben gezeigt, dafs die Länge derselben etwa 9 ½ cm betragen mufste. Sie wird durch Hineingreifen mit dem obersten Gliede des Zeigefingers gespannt, und beim Abwerfen durch einen Druck desselben die Kraft des Wurfes gesteigert. Es hat sich herausgestellt, dafs man bei einiger Übung die Waffe mit der Fingerspitze sogar einigermafsen lenken kann. Die Wiederentdeckung der Gestalt und Handhabung des *ammentum* verdanken wir K. Wafsmannsdorff; dargestellt ist dasselbe auf Abb. 2266. Die Reiterlanze (*contus*) ist auf den Grabsteinen nur kurz und hat eine kleine Spitze in verschiedener Form. Einige Pfeilspitzen aus Eisen geben wir unter Abb. 2311—2313 nach Lindenschmit a. a. O. II, 8, 4, 8. 9. 12, von denen die erste besonders merkwürdig ist, da das eine Ende eines Eisenblechstreifens in einen spitzen Dorn ausgeschlagen und das andre zum Aufsetzen auf den Schaft ringförmig umgebogen ist. Mit der Hand geworfen wurde der *plumbata* oder *mattiobarbulus* genannte Pfeil (Veget. I, 17; III, 14); eine genaue Beschreibung fehlt, dahingegen existiert ein Fundstück, welches wir unter Abb. 2314 nach Lindenschmit a. a. O. I, 5, 5, 3 mitteilen. Die Länge dieser bei Mainz gefundenen und im Museum zu Wiesbaden befindlichen Waffe beträgt 206 mm. Dieselbe besteht aus einer eisernen mit einem Bleigewicht versehenen Spitze, welche auf einen Pfeilschaft gesetzt wurde. Nach Vegetius trugen die Soldaten fünf Exemplare auf der Innenseite des Schildes.



2308 2309 2310 2311 2312 2313

2308—2310 Lanzenspitzen. 2311—2313 Pfeilspitzen.

Römische Schleuderbleie (*glandes*) sind in nicht geringer Anzahl namentlich in der Umgegend von Enna, Asculum und Perusia gefunden, also bei Städten, welche eine Belagerung auszuhalten gehabt haben; sie entsprechen den griechischen in der oblongen, in zwei Spitzen auslaufenden Form, sowie darin, dafs sie teilweise mit Inschriften versehen sind. Diese nennen den kriegführenden Staat, den Feldherrn, die Legion, die Nation der Schleuderer, oder enthalten eine Anrede an die *glans*, wie *FERI POMPEIVM*, oder an den Feind, wie *FVGITIVI PERISTIS* oder *ACCIPE*. Endlich erscheint auch eine bildliche Darstellung, etwa ein Dolch, eine Palme oder ein geflügelter Blitz. Unsre Abb. 2315 gibt ein bei Asculum gefundenes Exem-



2314 Bleibeschwerte Pfeilspitze.



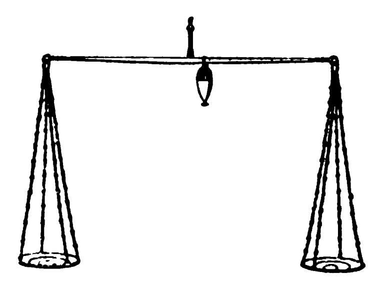
2315 Schleuderblei.

plar, welches 70,5 g wiegt und die Inschrift *FERI POMP(eium)* zeigt (nach Ephem. epigr. VI Taf. III, 16). Es ist indessen darauf aufmerksam zu machen, dafs aufserordentlich viele *glandes* gefälscht sind. Um so dankenswerter ist es, dafs Zangemeister im 6. Bande der Ephemeris epigraphica (1885) sämtliche vorhandene Exemplare, echte und unechte, mit grofser Genauigkeit behandelt und damit für dieses Gebiet eine feste Grundlage geschaffen hat.

In der Kaiserzeit gab es im Westen und im Osten zahlreiche kaiserliche Waffenfabriken; die Notitia Dignitatum zählt für den Orient (cap. XI) deren fünfzehn, für den Westen (cap. IX) zwanzig auf. Es herrschte meist Teilung der Arbeit; so wurden in Mantua nur Panzer, in Cremona Schilde, in Ticinum Bogen und in Luca Schwerter verfertigt, indessen gab es auch Fabriken, in denen man alle Arten von Waffen herstellte, wie zu Argentomagus, dem heutigen Argenton im Departement de l'Indre. Alle diese Fabriken standen unter der Aufsicht der beiden Magistri officiorum. [A. Müller]

Waffenlauf s. Wettlauf.

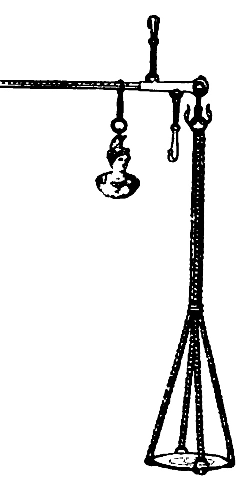
Wage. Die Wage (σταθμός, τάλαντος, *libra, trutina*) ist zweifellos eine schon sehr alte Erfindung, da ein Volk, sobald es einmal in seiner Kulturentwickelung auch nur zu einem geringen Grade von Tauschhandel und kaufmännischem Verkehr gekommen war, sie kaum entbehren konnte. So finden wir sie denn bereits bei Homer als etwas ganz Bekanntes häufig erwähnt. Wahrscheinlich bestand damals die Wage aus einem blofsen Balken, an dessen Enden je eine Schale hing, während der Balken in der Mitte an einem Ringe oder einer Kette aufgehängt war; das Steigen oder Fallen der einen Schale mufste dem Wägenden genügen; denn das bei unseren Wagen am Balken angebrachte Zünglein, an welchem wir die Übereinstimmung von Ware und Gewicht am deutlichsten erkennen, war zwar im späteren Griechenland und bei den Römern bekannt (es heifst *examen*, und der Kloben, in dem es sich bewegt, *vagina*), aber aus so früher Zeit findet sich keine Andeutung davon. Auf den Bildwerken fehlt die Zunge fast überall. Die grofse Wage auf der Arkesilasvase (vgl. Abb. 1729) entbehrt ebenso der Zunge, wie die Wage in Hektors Lösung Abb. 793, wo der Maler sogar vergessen hat, überhaupt die Art der Anhängung des Wagebalkens anzugeben (auf dem Gefäfsrelief Abb. 793 ist die betreffende Stelle gerade durch die Henkelmaske verdeckt); auf der Vase mit der Seelenwägung Abb. 994 fehlt die Zunge ebenfalls; in einer anderen Darstellung der Psychostasie hält Hermes den Wagebalken in der Mitte, offenbar an einem Ringe, fest (s. Overbeck, Her. Gal. Taf. 22, 9; ebenso auf dem etruskischen Spiegel ebdas. Fig. 5). Auch bei der oben abgebildeten Vase des Taleides (Abb. 2101 a. S. 1965 ist nur ein Haken, an dem der Wagebalken aufgehängt ist, angedeutet (ähnlich bei Jahn, Sächs. Ber. 1867 Taf. IV, 2); vgl. auch die Wage des Kairos oben Abb. 823. Dagegen ist der Kloben mit der Zunge vielleicht an dem Kairosrelief Abb. 824 vorhanden, doch läfst sich bei der rohen Arbeit und schlechten Erhaltung des Reliefs darüber nicht sicher urteilen. Aus römischer Zeit sind Wagen mit der Einrichtung des Klobens und der Zunge im Original noch erhalten. Anderer Art ist dagegen das System der hier Abb. 2316 (nach Mus. Borb. I, 55) mitgeteilten pompejanischen



2316 Pompejanische Wage.

Wage: hier ist nämlich der Balken in Grade geteilt, wie bei den Schnellwagen, und es hängt ein Gewicht daran, dessen Verschiebung die Differenz zwischen den in den beiden Wagschalen liegenden Gegenständen deutlich bezeichnet.

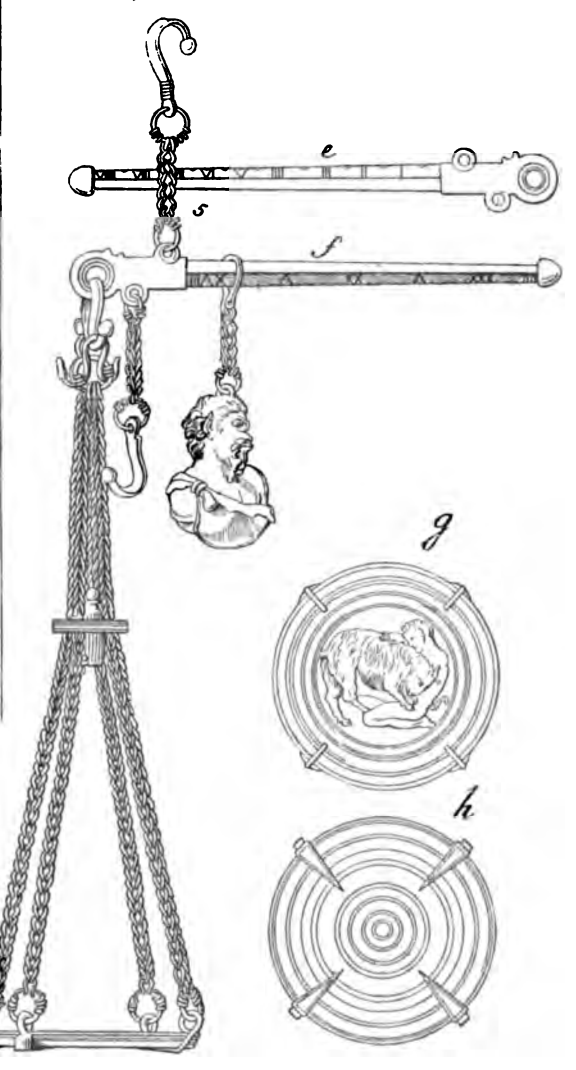
Das Prinzip der zweischaligen Wage, bei der die eine Schale für die Waren, die andre für die Gewichte bestimmt ist, scheint in römischer Zeit vornehmlich für umfangreichere Waren, bei denen man feststehende Wagen brauchte, beibehalten worden zu sein; für den Kleinverkehr aber bediente man sich in den meisten Fällen der bequemen und heute noch im Süden ganz allgemein verbreiteten Schnellwage oder Desemer *(statera)*, welcher Art die Mehrzahl der uns im Original erhaltenen römischen Wagen angehören und von der wir hier zwei Beispiele mitteilen: Abb. 2317 (nach Mus. Borb. I, 55) und 2318 (ebdas. VI, 16). Diese Wagen bestehen aus einem durch Punkte oder Linien in Grade geteilten Wagebalken, welcher oben an einem Haken gehalten oder aufgehängt wird. Dieser Haken oder Kette ist nicht in der Mitte des Wagebalkens angebracht, sondern zur Seite; am kürzeren Ende wurde der zu wägende Gegenstand entweder an einem Haken



2317 Schnellwage.

oder in der Wagschale aufgehängt, während am längeren anderen Arm das bewegliche Gewicht hin- und hergeschoben wurde und die Skala des Armes die entsprechende Gewichtsbestimmung ergab. An dem einen der hier abgebildeten Exemplare (Abb. 2318) ist sowohl eine Wagschale am Ende des Balkens, als ein Haken, welcher sich näher am Schwerpunkt des Wagebalkens befindet, vorhanden; dadurch ergab sich die Notwendigkeit einer doppelten Skala (einer für den äufsern, einer anderen für den innern Aufhängungspunkt), und daher sind bei diesen Wagen auf beiden Seiten des langen Schenkels Skalen eingegraben. In welcher hübschen Weise man die Gewichte künstlerisch gestaltete und auch die Wagschalen verzierte, geht aus den mitgeteilten Beispielen zur Genüge hervor. — Vgl. Friederichs, Berlins ant. Bildw. II, 198 ff. [Bl]

Wagen. In den Homerischen Gedichten finden wir den Gebrauch des Wagens vornehmlich zu zwei Zwecken: in der Schlacht für die Anführer, welche vom Wagen herab kämpfen, und im gewöhnlichen Leben für Reisen oder auch für kürzere Strecken, wenn es sich um Frauen oder alte Leute oder um gleichzeitigen Transport von Gegenständen handelt. So macht Telemach seine Reise, auf welcher er Kunde von dem Vater einzieht, mit seinem Begleiter im Wagen; so kommt Priamus mit seinen Geschenken im Wagen zum Achill, und Nausikaa fährt an den Strand, um Wäsche abzuhalten, und hat die betreffenden Wäschestücke auf ihren Wagen gepackt. Danach ergeben sich die Unterschiede zwischen den leichten und in der Regel wohl zweirädrigen Streit- und Reisewagen (ἅρματα, ὄχεα, δίφροι) und den schweren, vierrädrigen ἅμαξαι oder ἀπῆναι. — Der Gebrauch der Streitwagen ist vom Orient her, wo solche seit alter Zeit heimisch waren, nach Griechenland gekommen, und zwar jedenfalls schon vor der dorischen Wanderung, da man bereits auf den Grabstelen der mykenischen Schachtgräber solche dargestellt sieht (vgl. S. 993 und Abb. 1203). Aus den Angaben des Epos entnehmen wir über die Bauart der Streitwagen folgendes (man vgl. vornehmlich Helbig, Homer. Epos[2] S. 125 ff.; Grashof, Das Fuhrwerk bei Homer und Hesiod, Düsseldorf 1846; Buchholz, Homer. Realien II, 1, 217 ff.): sie waren leicht gebaut, hatten eine Axe und zwei Räder. Auf der Axe ruhte der Wagenstuhl (δίφρος), welcher aus einem Trittbrett und einer dieses umgebenden, gekrümmten und niedrigen Brüstung (ἐπιδιφριάς) bestand. Das Material scheint vornehmlich Holz, Flechtwerk und Metallbeschlag gewesen zu sein. Am Wagenstuhl befand sich die ἄντυξ, ein gekrümmter Holzstab, an welchem bei Stillstand des Wagens die Zügel angebunden wurden. Gezogen wurden die Wagen meist von zwei Pferden, doch scheint einiges auch auf Einspänner hinzudeuten. Auch auf den mykenischen Grabstelen erscheinen die Wagen nur mit einem Pferde bespannt, was freilich ebenso gut auf Unvermögen des Steinmetzen zurückgeführt werden kann; eine deutliche Vorstellung der Bauart ergeben sie, bei der sehr rohen Ausführung dieser Grabsteine, sonst nicht. Die demnächst ältesten

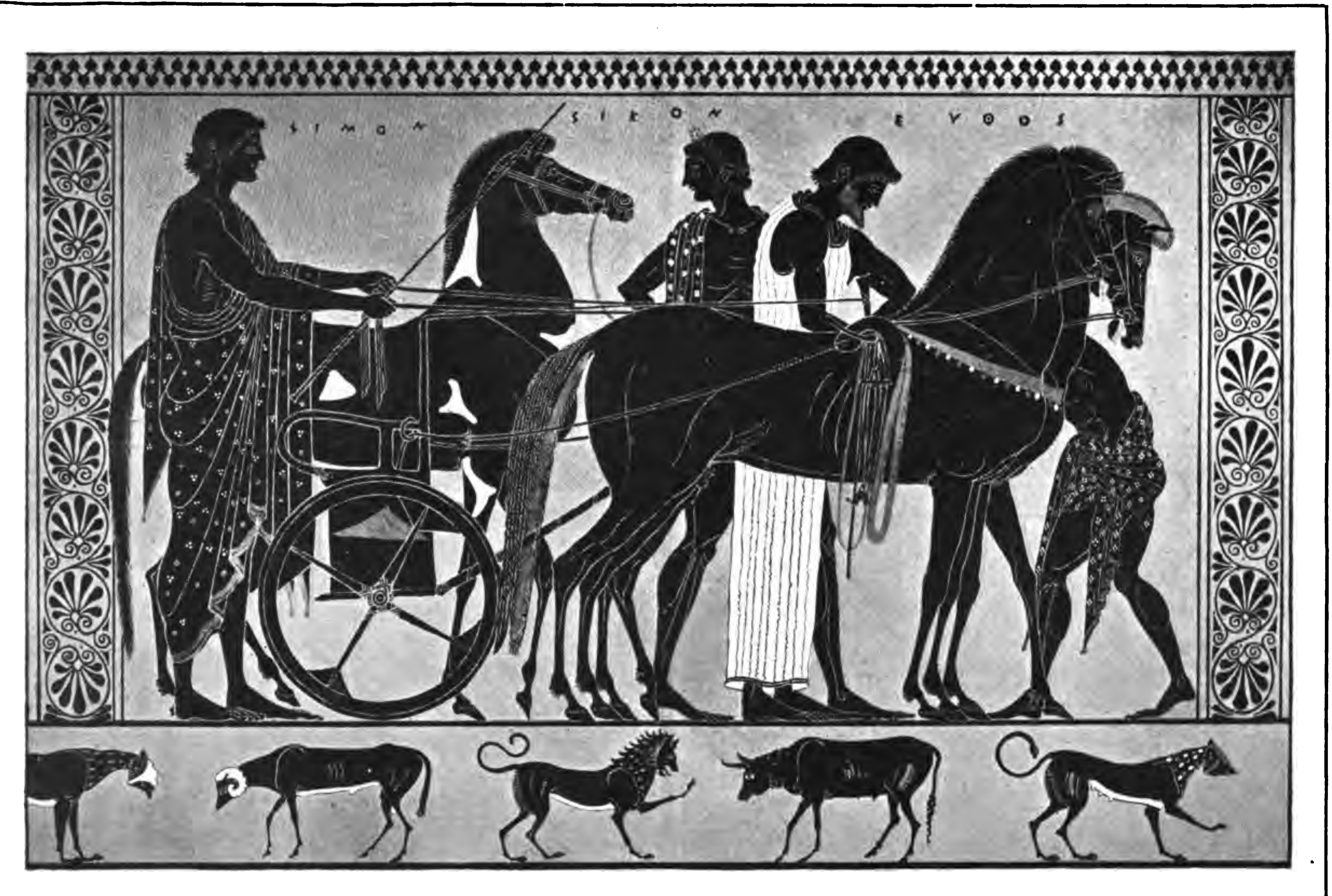


2318 Schnellwage. (Zu Seite 2078.)

Darstellungen von Wagen auf griechischen Denkmälern sind die auf den Dipylonvasen vorkommenden Rennwagen. Die Rennwagen unterschieden sich von den Streitwagen jedenfalls nur wenig oder gar nicht; bei den Leichenspielen zu Ehren des Patroklos findet das Wettfahren mit den Streitwagen statt; und als später die Sitte, zu Wagen in die Schlacht zu fahren, ganz abkam, behielt man die Streitwagen für die Wettfahrten bei. Daher zeigen auf archaischen Vasen die bei heroischen Scenen häufig dargestellten Streitwagen ganz die gleiche Form, wie die Rennwagen,

ohne Zweifel haben letztere den Malern als Vorbild gedient. Auf den Dipylonvasen ist freilich die Ausführung der Zeichnung wiederum so roh, dafs man keine sichern Schlüsse auf die Bauart der Wagen daraus ziehen kann. Es kommen da vornehmlich zwei Arten vor: bei der einen sind zwei Pferde vorgespannt, der Wagenstuhl ist niedrig, oblong und auf der dem Beschauer zugekehrten Seite mit sich kreuzenden Linien bedeckt; an der Vorder- und Rückseite erhebt sich ein hufeisenartig gebogenes Geländer. Unter dem Stuhl werden zwei Räder nebeneinander sichtbar: doch darf man daraus nicht von vornherein darauf schliefsen, dafs der Wagen vierrädrig war, da auch hier Ungeschick des Zeichners, der die zwei Räder nicht hintereinander zeichnen konnte und sie daher nebeneinander setzte, schuld sein kann. Von der Vorderseite aus geht eine gebogene Deichsel zu den Hälsen der Pferde hinüber, an deren oberem Ende ein Haken befestigt ist, von welchem die Zügel zu den Händen des Lenkers gehen. Die andre Art stellt sich als zweirädriger Einspänner dar; das Trittbrett hat keine Seitenbrüstungen, sondern nur eine Vorderbrüstung, welche mit sich kreuzenden Streifen bezeichnet ist: wahrscheinlich Andeutung von Flechtwerk, wie auch bei der andern Wagenform. Die Deichsel, welche vom Trittbrett aus stark in die Höhe geht und in der Nähe des Pferdehalses im rechten Winkel sich zurückbiegt, ist an ihrem oberen Ende durch eine Stange oder einen Strick mit dem Rahmen der Brüstung verbunden. Deutlicher treten uns alle diese Teile und die Konstruktion in den schwarzfigurigen Vasen entgegen, von denen wir als Beispiel Abb. 2319 (nach Gerhard, Auserl. Vasenb. IV. 249 ff.) geben (vgl. dazu auch Abb. 789 u. 1395). Es ist dies ein zweirädriger Wagen, der eben bespannt wird; die Räder haben, wie bei den mykenischen Vasen und fast durchweg in der älteren Vasenmalerei, vier Speichen (sechs Speichen hat z. B. die altertümliche melische Vase bei Conze, Mel. Thongefäfse Taf. 4). Der Wagenstuhl hat an der Vorderseite eine gekrümmte Brüstung, welche der auf dem Tritt stehenden Person bis zu den Knieen oder bis zum Unterleib reicht; diese Brüstung geht seitwärts herum und bildet auch für die Seiten einen Schutz, so dafs der Wagen nur von hinten her offen ist, von wo ihn der Fahrende betritt. Ein geschweiftes Geländer bietet dem Aufsteigenden eine bequeme Handhabe dar und dient zugleich zum Anbinden der Zügel. Von der unteren Seite des Trittbrettes aus geht die Deichsel zwischen den Pferden hindurch, etwas schräg nach oben gerichtet; an ihrem oberen Ende geht, wie an den Dipylonvasen, ein senkrechter Pflock in die Höhe, von welchem aus ein straff angezogener Strick hinüber zu einer von der Brüstung aus sich erhebenden senkrechten Stange führt. Wie Helbig darlegt, ist dies der sog. Jochriemen (ζυγόδεσμον), welcher zunächst mehrfach um das Joch gebunden wurde und dessen überschüssige Enden auf die bezeichnete Weise am Wagenstuhle befestigt sind. Was die Art des Anschirrens der Pferde anlangt, so entbehrte der Wagen der Homerischen Zeit der Zugstränge; die Pferde liefen nur an der Deichsel und dem Joch; letzteres war unweit der Deichselspitze aufgelegt, mittels des Jochringes (κρίκος), der um einen Spannagel (ἕστωρ) gelegt wurde, befestigt und durch den Jochriemen an das Joch gebunden. Die Pferde waren durch breite Ledergurte, welche um ihren Bug herumreichten, an das Joch angeschirrt; das Gebifs war an einen Riemen befestigt, der über die Backenknochen und den Kopf herum reichte (näheres über die einzelnen Teile des Geschirrs und ihre Namen s. bei Helbig a. a. O. S. 155 ff. und Buchholz a. a. O.). Für die spätere Zeit geben uns die archaischen Vasenbilder ziemlich genaue Auskunft über die Art der Anschirrung der Pferde an den Wagen. In unserem Vasenbilde ist dieselbe freilich nur teilweise zu sehen, da hier die Bespannung noch nicht vollendet ist: von den vier Pferden sind erst zwei, die beiden Deichselpferde, angeschirrt, und mit dem einen derselben ist der Wagenlenker in dem bei solchen Fällen üblichen langen Chiton nebst einem Diener noch beschäftigt, während ein anderer Gehilfe ein drittes Pferd zum Anschirren herbeiführt. Das Joch sitzt nun nicht mehr so hoch, wie bei Homer und in den ältesten, sowie den diesen entsprechenden orientalischen Denkmälern, sondern mehr auf dem Rücken der Pferde; es ist an der Deichsel befestigt und in seiner Form verschieden: bald gebogen, bald gerade mit besonderen Unterjochen, bisweilen auch mit Ringen versehen, durch welche die Zügel gingen, und die den Zweck hatten, das Joch genauer in seiner Richtung zu erhalten. Auch war noch oft, um Reibung der Mähne und des Felles der Pferde zu verhüten, ein Polster oder etwas derartiges am Joch angebracht, wie wir es hier bei dem rechten Pferde sehen; das Riemenwerk, welches dabei noch herabhängt, ist zur Anschirrung des rechten Seitenpferdes bestimmt. Die Zugstränge der Pferde sind an Ringen, welche an der Wagenbrüstung angebracht sind, befestigt; bei manchen Darstellungen von Viergespannen sind aber nur die beiden Deichselpferde auf solche Weise angeschirrt, während die äufsern nur im Joch laufen. Die Zügel gingen von den Gebissen nach dem Joch, wo sie sich vereinigten und durch einen Ring geführt wurden; hinter demselben gehen sie, in zwei Abteilungen je für die beiden rechten und die beiden linken Pferde gesondert, nach den Händen des Lenkers.

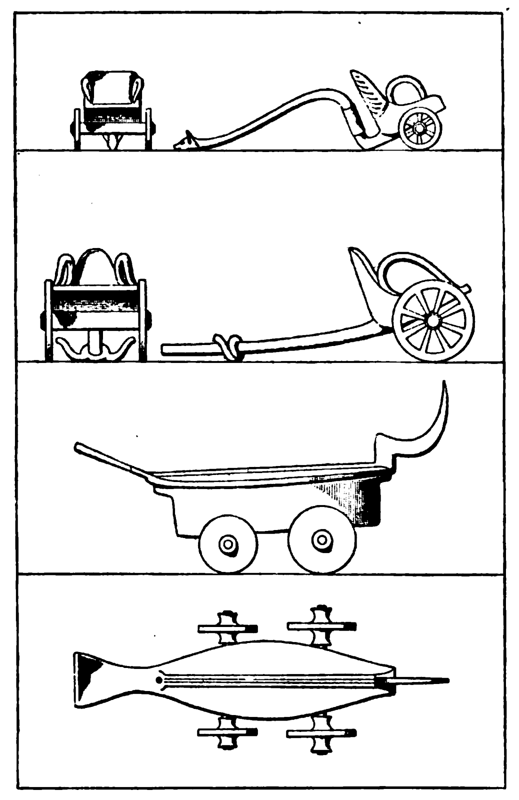
Diesen zweiräderigen Wagen der Griechen gleichen die Triumphwagen der Römer und im allgemeinen



2319 Bespannung eines Wagens aus älterer griechischer Zeit. (Zu Seite 2080.)

die bei den Circusspielen benutzten, obgleich dieselben etwas weniger leicht erscheinen, als die griechischen. Unter den kleinen Wagenmodellen in Abb. 2320 (nach Mus. Borb. XV, 49) sind die beiden obersten von ganz entsprechender Gestalt.

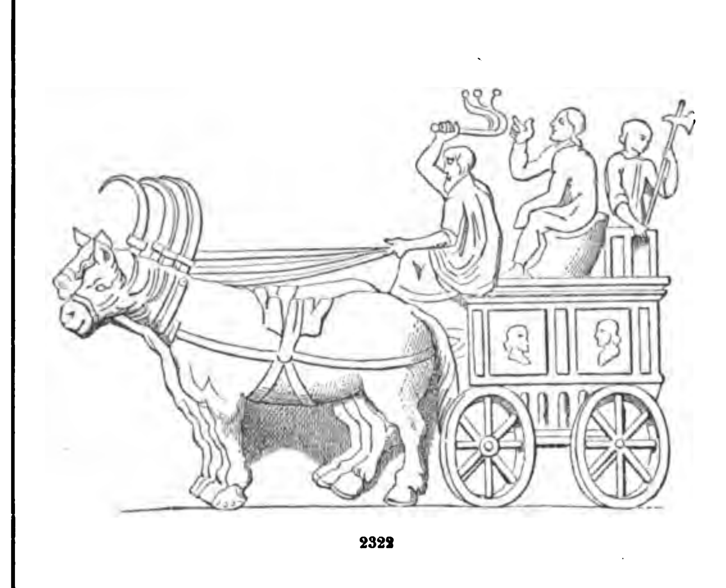
Über die aufser den Rennwagen in der historischen Zeit in Griechenland üblichen Wagen haben wir wenig Nachrichten, und die zumal den Römern gegenüber sehr geringe Zahl von Benennungen für



2320 Wagenmodelle aus Pompeji.

Fuhrwerke zeigt uns, dafs der Gebrauch derselben sehr beschränkt war. Die ἅμαξα war ebenso ein vierräderiger Reisewagen zur Beförderung für mehrere Personen, als ein Lastwagen; wie sich die ἀπήνη dazu verhielt, vermögen wir nicht zu sagen, zumal die Denkmäler hinsichtlich anderer Wagen als Rennwagen nur sehr spärliche Auskunft geben. — Bei den Römern unterscheidet man vornehmlich die Lastwagen *(plaustra)*, die sowohl zwei- als vierrädrig vorkommen und bei denen die Räder meist massive Scheibenform haben *(tympana)*; die Reisewagen, mit einem gallischen Worte *redae* genannt, vierrädrig und zum Transport selbst zahlreicher Personen geeignet; ähnlich, wie es scheint, die *carruca*, auch zu Fahrten über Land bestimmt; das leichte, zweirädrige *cisium*, zu schnellen Reisen für wenige Personen oder für kürzere Wegstrecken passend (andre Formen solcher Wagen, ebenfalls mit ausländischen Namen bezeichnet, sind *esseda, covinus, petorritum*); ferner die Staatswagen, das vierrädrige, zweispännige *pilentum* der Priester und Priesterinnen, das *carpentum*, der zweirädrige Wagen der Frauen bei Festfeiern, auch als Reisewagen benutzt u. a. m. (s. über alle diese Formen und Namen Marquardt, Röm. Privatl. [2] S. 732 ff.) — Aus dem reichen Vorrat von Wagendarstellungen auf Denkmälern haben wir hier einige charakteristische oder sonst interessante Formen ausgewählt. Höchst merkwürdig ist Abb. 2321[1]) (nach Panofka, Vasi di premio t. IV B): Dionysos mit zwei Satyrn befindet sich hier auf einem vierrädrigen Wagen (dessen Deichsel nicht dargestellt ist) von eigentümlicher, kahnartiger Form; bemerkenswert sind namentlich die beiden in Tierköpfe ausgehenden Spitzen, ähnlich der Verzierung an Schiffsvorder- und -Hinterteilen. Vermutlich ist dies eine Nachbildung der Wagen, wie man sie bei festlichen Aufzügen, Prozessionen u. dergl. benutzte, sowohl zum Transport der Götterbilder, als für die Teilnehmer selbst; die bekannten Spöttereien ἀφ' ἁμάξης bei Dionysosfesten mögen von solchen Wagen herab an die Umstehenden gerichtet worden sein. Eine interessante Analogie bietet bei den oben abgebildeten kleinen Wagenmodellen das unterste (in Seiten- und Oberansicht gegeben): auch hier ist die Form des vierrädrigen Wagens ganz und gar kahnartig. Abb. 2322[1]) (nach Daremberg, Dictionn. Fig. 1197), ein in Frankreich gefundenes Relief, ist vielleicht eine *carruca*; da der auf erhöhtem Platze sitzende Mann einen Lictor hinter sich hat, so ist es höchst wahrscheinlich ein höherer Beamter, und der Wagen, wofür auch der Schmuck mit Köpfen spricht, ein Staatswagen gallischer Form, wie denn auch die Anschirrung der Pferde nicht römischer Art ist. Dagegen sind die zweirädrigen, mit grofsem Verdeck versehenen und zum bequemen Liegen eingerichteten Wagen auf den etruskischen Reliefs, Abb. 2323[1]) (nach Clarac, Musée 151, 794) und 2324[1]) (nach Micali, Ant. monum. 27) wahrscheinlich Reisewagen; die den Wagen beigegebene Begleitung von Frauen und Kindern, sowie die auf dem einen Relief (freilich in sehr verfehlter Weise) mit abgebildete Sänfte sprechen dafür, dafs diese Reliefs Familien auf einer Reise vorstellen. Endlich Abb. 2325[1]) (nach Bull. municip. V, 11) ist eine sog. *thensa*, d. h. ein Wagen, in welchem man in Rom bei den feierlichen Umzügen die Götterbilder einherfuhr. Das Gestell an diesem Wagen ist allerdings modern und nach einer antiken Darstellung rekonstruiert; die Bronzereliefs, welche das Leben des Achill zum Gegenstande haben, sind im Jahre 1872 gefunden und von Castellani zusammengesetzt worden.

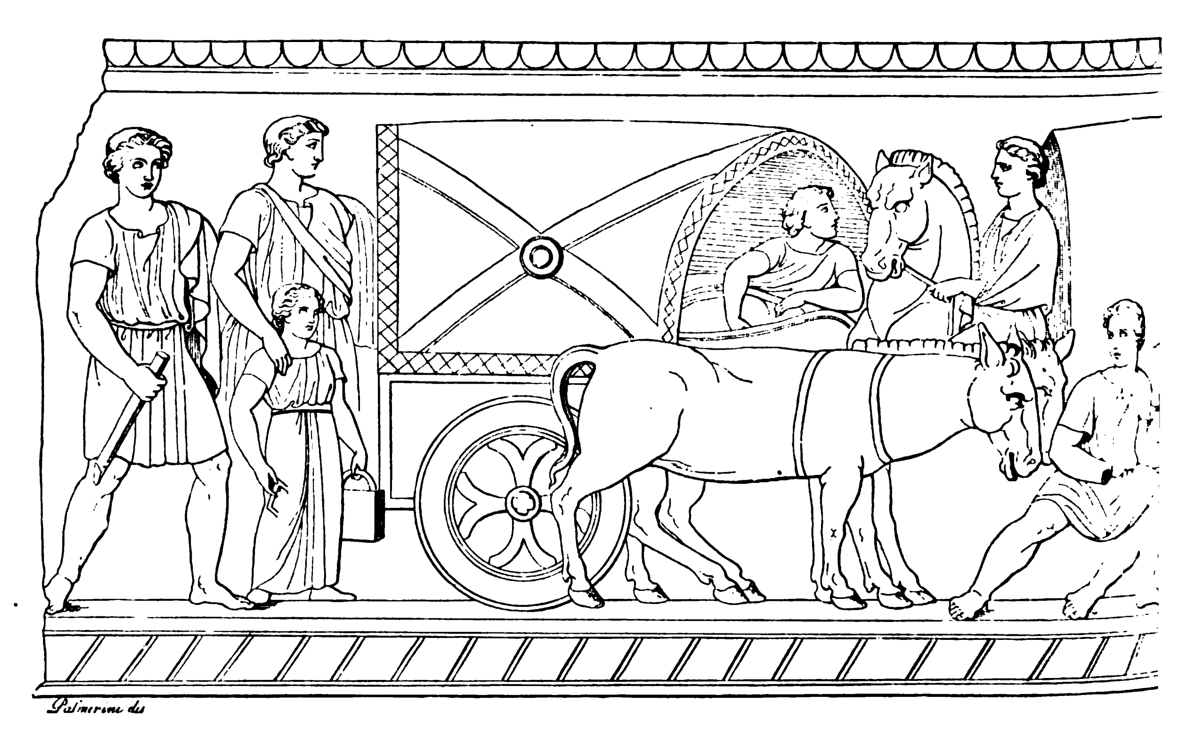
[1]) Die Abb. 2321—2325 befinden sich auf Taf. XC.



2322



2323

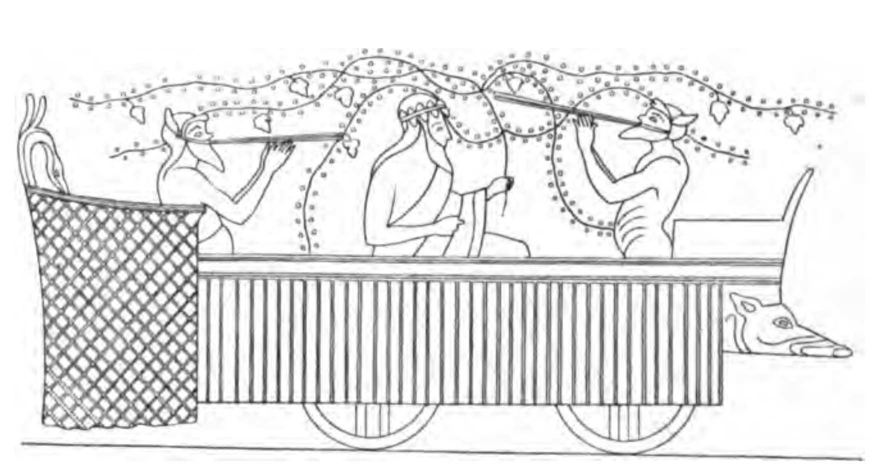


2324

Abb. 2321—2325 Verschie[d]

DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.





2321

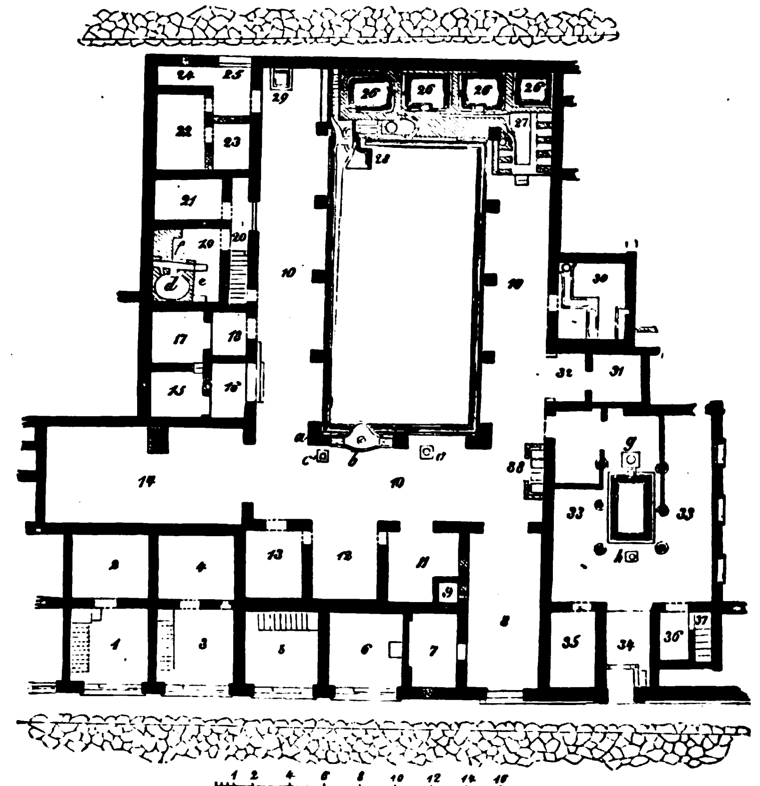


2325

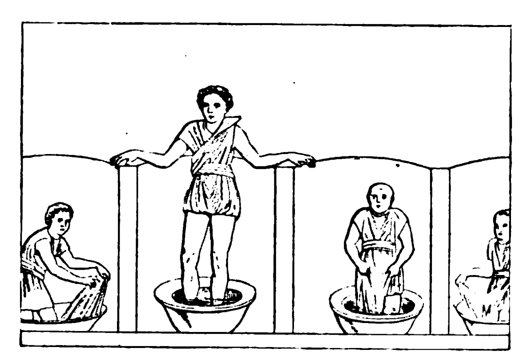
en von Wagen. (Zu Seite 2082.)

Vgl. im allgemeinen Ginzrot, Die Wagen und Fuhrwerke der Griechen u. Römer. München 1877; und über den Gebrauch der Wagen in Rom: Friedländer, Darstellungen aus der Sittengesch. Roms I[5], 60 ff. [Bl]

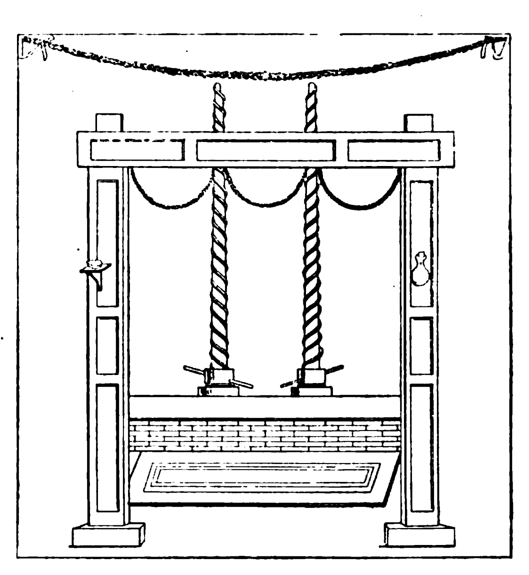
Walker. Da in der Tracht der Alten, vornehmlich in der männlichen Kleidung, gewalkte Wollenstoffe die Hauptrolle spielen, und da die Prozedur des Walkens wegen der dabei notwendigen besonderen Einrichtungen und Manipulationen nicht so leicht in einem Privathause von den Sklaven oder sonstigen Mitgliedern des Haushalts ausgeübt werden konnte, wie die in den Händen der Frauen liegende Arbeit des Spinnens und Webens, so gehört das Gewerbe des Walkers zu den ältesten und verbreitetsten Handwerken des Altertums; namentlich bei den Römern, welche infolge der Sitte, die weifse Toga als Staats- und Festkleid zu tragen, besonders viel mit dem Walker zu thun hatten, war der Fullo eine populäre Persönlichkeit, welche zumal den Dichtern der Volkslustspiele willkommenen Stoff bot. — Die Einrichtung und den Betrieb einer Walkerwerkstatt lernen wir am besten in Pompeji kennen, wo sich mehrere derartige Werkstätten, zum Teil mit bezeichnenden Bildern aus dem Handwerksbetrieb ausgestattet, erhalten haben. Abb. 2326 (nach Overbeck, Pompeji[4] Fig. 193) gibt den Plan der im Jahre 1825 entdeckten Fullonica an der Merkurstrafse. Zur Erklärung des Grundrisses diene folgendes: 1, 3, 5, 6 sind vom Hause abgesonderte Tabernen, von denen die beiden ersten noch mit den Hinterzimmern 2 und 4 verbunden sind. 7 ist ein kleines Gemach, welches vom Hausflur 8 aus betreten wird; 9 ein nicht näher zu bestimmendes Kämmerchen. 10 ist das Atrium oder Peristyl; hier bezeichnet *a* den Eckpfeiler, an welchem die weiter unten abgebildeten Gemälde aus dem Walkergewerbe angebracht sind; *b* ist eine Marmorschale, in welche aus Bleiröhren sich Wasser ergofs, *c*[1] die Öffnung der Zisterne, *c* eine Öffnung der Rinne, durch welche das Regenwasser abflofs. — Die Räume 11—13 sind nicht näher zu bestimmen; in dem grofsen Gemach 14 vermutet Overbeck einen Hauptteil der Werkstatt, das Trockenzimmer. Von den beiden je mit einem Vorzimmer 16 und 18 versehenen Räumlichkeiten 15 und 17 hält Overbeck erstere für eine Vorratskammer, letztere für ein Schlafzimmer. Die Lokalitäten bei 19 sind eine kleine Privatbäckerei; *d* ist der Backofen, *e* der Backtisch, *f* ein gemauerter offener Herd; hier stand auch eine kleine Handmühle. Dabei ist der Gang 20 mit der Treppe zur Galerie und das Kämmerchen 21. Die daran stofsenden Zimmer 22—25 lassen sich nicht näher deuten. An der Hinterwand des Peristyls liegen vier grofse gemauerte Wasserbehälter 26, welche untereinander verbunden sind; der erste und der letzte liegen höher, als die beiden mittleren; in der Grube bei 28 war wahrscheinlich der Hahn der Wasserleitung, durch welche diese Behälter gespeist wurden. Bei 27 liegen sechs kleine Zellen, in denen die Waschbutten zum Austreten und Waschen der Stoffe aufgestellt waren, während die grofsen Behälter vermutlich zum Färben dienten. 29 wird als Rest eines Brunnens gedeutet. Der Raum 30 war ein Waschzimmer, da er eine grofse gemauerte Wanne, eine Zisternenöffnung und einen Steintisch zum Ausschlagen der Wäsche aufweist; daran stofsen die nicht bestimmbaren Räume 31 und 32. — Der letzte Teil des ganzen Komplexes liegt bei dem Atrium 33; die Zimmer 34—36 dienten wohl für die Arbeiter der Fullonica. 37 ist die Treppe, 38 vermutlich Rest eines Wandschrankes.


2326 Grundrifs einer Walkerei in Pompeji.

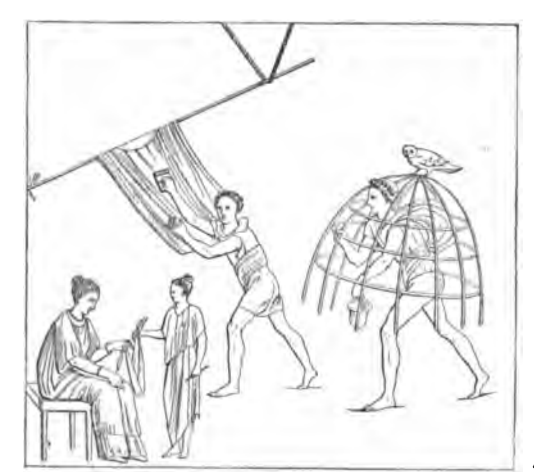
Von den an der bezeichneten Stelle angebrachten Wandmalereien führt uns Abb. 2327 (nach Overbeck Fig. 195) das Waschen der Stoffe vor. Der Maler



2327 (Zu Seite 2083.)



2329 (Zu Seite 2085.)



2328 (Zu Seite 2085.)



2330 (Zu Seite 2085.)



2331 (Zu Seite 2085.)

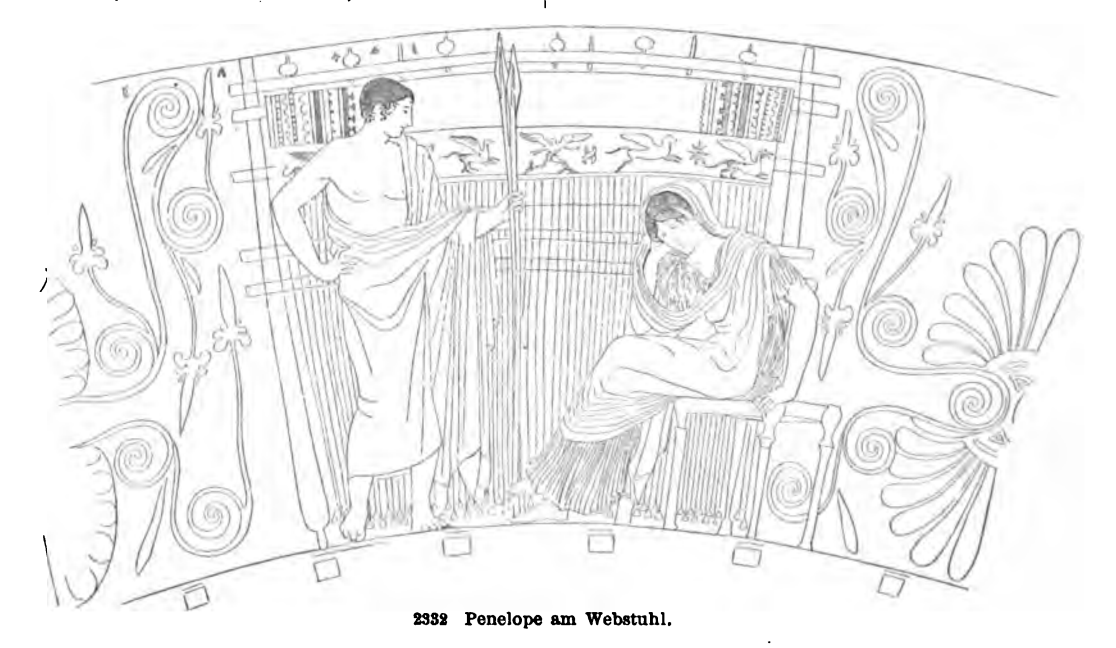
Darstellung der Verrichtungen des Walkergewerbers.

hat vier Nischen, wie sie im Gebäude noch vorhanden sind, mit einer niedrigen Hinterwand, angedeutet; in denselben stehen grofse, runde Wasserkübel, in denen die Zeuge von den Walkern getreten werden. Die Arbeiter stehen fast alle bis zu den Knieen im Wasser; nur einer, der seine Hände auf die Zwischenwände stützt, hat blofs die Knöchel im Wasser, seine Butte mufs also weniger tief sein, als die der anderen. Damit ist die erste Thätigkeit des Walkers, nämlich das Walken selbst (πλύνειν, *lavare*) bezeichnet; die Gruben, in denen die Stoffe mit den Füfsen getreten wurden, heifsen πλυνοί, *lacunae;* als Zusatz zum Wasser nahm man Soda, Urin und Walkererde (von der Insel Kimolos). Dem Waschen und Treten folgte das hier nicht dargestellte Schlagen mit Stöcken und das Aufkratzen oder Rauhen (das eigentliche κνάπτειν) mit Disteln oder eisernen Striegeln. Auf dem Bilde Abb. 2328 (nach Overbeck Fig. 194) empfängt im Vordergrunde links eine Frau (Aufseherin oder dergl.) von einem Mädchen ein Stück Zeug. Im Hintergrunde kratzt ein Arbeiter mit einer Striegel oder einer Bürste ein Stück Zeug auf, das über eine Stange gehängt ist. Der rechts herankommende Arbeiter deutet auf die dem Rauhen folgende Prozedur hin, das Schwefeln der Tücher; er trägt das käfigförmige Geflecht, über welches man die Tücher hing, und in der Linken das Gefäfs, in welchem der Schwefel, dessen Dämpfe die weifsen Stoffe bleichen sollten, angezündet wurde. Hierauf folgte ein Einreiben der Tücher mit Gips oder künstlicher Erde, und den Beschlufs machte die Appretur, d. h. das Bürsten, Scheren und Pressen der Tücher. Auf letzteres deutet die Abb. 2329 (nach Overbeck Fig. 196) abgebildete Kleiderpresse (ἶπος, *prelum*), deren Konstruktion keiner Erläuterung bedarf. — Das Austreten der Stoffe in der Walkergrube zeigt uns auch das Relief aus Sens Abb. 2330 (nach Schreiber, Kulturhistor. Atlas Taf. 75, 13); und ein anderes Relief desselben Museums, Abb. 2331 (ebdas. Taf. 75, 12), führt uns eine andre Arbeit des Walkers vor, nämlich das Scheren des Tuches vermittelst einer grofsen, mit breiten Schneiden versehenen Schere.

Vgl. Jahn, Abhandl. d. sächs. Ges. d. Wissensch. V, 305 ff.; Blümner, Technol. u. Terminol. I, 157 ff. [Bl]

Wasseruhren s. Uhren.

Weberei. Obgleich wir über die Weberei der Alten ziemlich viel Nachrichten und namentlich eine nicht unbeträchtliche Zahl von technischen Ausdrücken aus derselben besitzen, so sind wir doch über viele wichtige Punkte so ungenügend unterrichtet, dafs die Ansichten der Gelehrten wie der Techniker, welche sich mit der Frage nach der Konstruktion des antiken Webstuhls beschäftigt haben, aufserordentlich auseinandergehen. Eine ausführliche Erörterung der ganzen Frage mit eingehender Erörterung der wesentlichsten Hypothesen ist an dieser Stelle nicht möglich; wir müssen uns damit begnügen, an der Hand der besten unter den uns erhaltenen Darstellungen eines antiken Webstuhls auf die wichtigsten Punkte der Einrichtung eines solchen hinzuweisen. Das in Rede stehende Denkmal, Abb. 2332 (nach Mon. Inst. IX, 42) stellt Telemach im Gespräch mit seiner traurig an ihrem Webstuhl sitzenden Mutter Penelope vor. Dieser Webstuhl, dessen bedeutende Gröfse die Homerische Redensart ἱστὸν ἐποίχεσθαι recht deutlich zu machen geeignet ist,

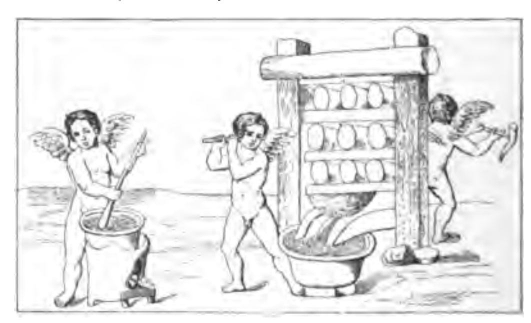


2332 Penelope am Webstuhl.

ist, wie die meisten (oder, nach der Ansicht von L. Ahrens, sogar sämtliche) Webstühle des Altertums, ein aufrechter, bei welchem stehend am senkrecht herabhängenden Aufzug gewebt wird. Rechts und links sehen wir zwei mächtige Balken, die ἱστόποδες, welche oben durch einen Querbalken verbunden sind; der Aufzug oder die Kette (στήμων, *stamen*) ist jedoch nicht an diesem befestigt, sondern als Garnbaum, d. h. als Befestigungsbalken für die Fäden der Kette, dient ein etwas tiefer angebrachtes Querholz, um welches man bereits ein grofses Stück der fertigen, mit allerlei ornamentalen und figürlichen Mustern versehenes Gewebe aufgerollt sieht. Weiter unten sind noch drei solcher Querhölzer erkennbar, welche von einem Pfosten zum andern hinübergehen; der oberste derselben ist aber durch das davor herabhängende Gewebe fast ganz verdeckt. Der Zweck dieser Querhölzer ist nicht ersichtlich. Conze (Ann. Inst. XLIV, 180 ff.) erklärt sie als Lehnen für die hängende Kette, Ahrens (Philolog. XXXV, 385 ff.) als einfache Querleisten zur Befestigung des Gerüstes; man könnte auch an zwei Schäfte (κανόνες) denken, welche dazu dienen, die einzelnen Fäden der Kette behufs Eintrags des Einschufsfadens (κροκή, *subtemen*) voneinander zu trennen und so das sog. Fach (vermutlich ἤτριον, *trama* genannt) zu bilden, doch müfste man in diesem Falle grofse Flüchtigkeit des Zeichners annehmen, da, wie Schröder (Arch. Ztg. XLII, 169 ff.) richtig bemerkt, in der Zeichnung alle Anfangsfäden vor den Querhözlern heruntergehen und die unentbehrlichen Schleifen, mit denen die Kettenfäden an die Schäfte angebunden sein müfsten, nicht wiedergegeben sind. Ebenso unsicher ist die Bedeutung des von der Hand des Telemach ausgehenden, die Kettenfäden kreuzenden Striches; derselbe könnte ebenso gut ein einzelner Faden, als eine dünne, zum Eintragen des Einschusses dienende Nadel sein. — Die Kettenfäden sind straff gespannt durch kleine, unten an denselben angeknüpfte Gewichte (Zeddelstrecker) von konischer Form (ἀγνῦθες, *pondera*), welche in wechselnder Höhe hängen, um sich nicht gegenseitig im Wege zu stehen; solche Zeddelstrecker, meist aus Thon, haben sich in sehr grofser Zahl aus dem Altertum erhalten (so z. B. sehr viele unter Funden Schliemanns in Troja). Was die am obersten Querbalken befindlichen, teils spitzen, teils mit rundem Knopf versehenen Pflöcke anlangt, so sieht Conze darin Griffe oder Schrauben zur Festhaltung des fertigen Gewebes; Schröder dagegen hält sie für Knäuel, welche als Reserve für Einschlagfäden dienen sollen, und erkennt in den drei spitzen, des runden Ansatzes entbehrenden Pflöcken solche, bei denen der Vorrat bereits verbraucht, der Knäuel abgewickelt sei. — Auch sonst bleibt eine Anzahl wichtiger Fragen betreffs des Webeverfahrens bei dem hier abgebildeten Webstuhl ungelöst. Wollte man selbst die beiden unteren Querhölzer für Schäfte erklären, so würde damit doch nur ein einfaches Gewebe, keine Buntwirkerei, wie sie Penelope hier ausführt, möglich sein; man müfste also annehmen, dafs die Sonderung der Fäden je nach dem Bedürfnis des Musters blofs mit der Hand, ohne besondere Vorrichtung, erfolgt sei. Auch welches Werkzeuges die Weberin sich zum Eintrag bedient, ob eines Schiffchens mit Spule oder einer Nadel, bleibt, da die Abbildung uns im Stich läfst, ungewifs; ebenso ist von der Vorrichtung, mit welcher man beim Weben den eingetragenen Faden festschlug (der σπάθη), nichts erkennbar.

Eine antike Darstellung eines horizontalen Webstuhls ist bisher noch nicht bekannt geworden. Dafs ein solcher im Altertum überhaupt existierte, ist mit Unrecht bezweifelt worden; aber über seine Einrichtung, über die Konstruktion des Geschirrs, der Lade etc. sind wir nicht näher unterrichtet. — Interessante Reste antiker Gewebe aus griechischen Gräbern findet man abgebildet bei Stephani, Compte-rendu p. 1879 pl. 3 ff. Im allgemeinen vgl. meine Technologie I, 120 ff. und die oben angegebene neuere Litteratur. [Bl]

Wein. Die Zahl der Denkmäler, welche sich auf Weinbereitung oder Weinhandel beziehen, ist nicht unbeträchtlich. Namentlich ist das Keltern des Weines in jener Art, wie sie im Süden heute noch

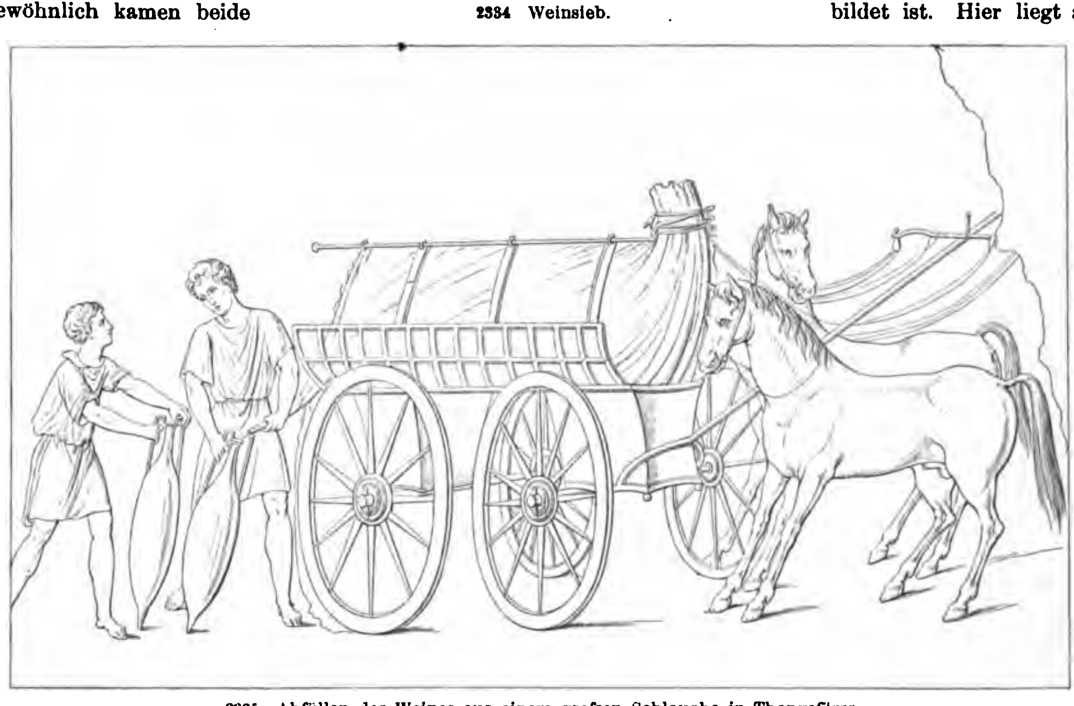


2333 Weinpresse.

zu finden ist, nämlich das Austreten der Trauben mit den blofsen Füfsen, auf alten Bildwerken mehrfach zu finden, und die Künstler haben zu Vertretern dieser lustigen ländlichen Beschäftigung gern die munteren, den Weingenufs so sehr liebenden Satyrn gemacht. Dagegen sehen wir an der Abb. 2333 abgebildeten Weinpresse, nach einem herculanischen Wandgemälde (bei Jahn, Abhandl. d. sächs. Ges. d. Wissensch. Bd. V Taf. VI, 2), Eroten als Arbeiter thätig. Jahn beschreibt die Darstellung folgendermafsen (a. a. O. S. 311). ›Zwei starke Balken sind in die Erde eingegraben und durch darum gelegte Steine befestigt, ein derber Querbalken jocht sie oben zusammen. Unten sind die Trauben in einem Korbe auf einen Untersatz mit einem Abflufs gestellt, durch

den der rote Saft sich in ein untergesetztes Gefäfs ergiefst. Drei Bretter, die man sich in einem Falze der Pfosten beweglich denken mufs, werden durch je eine Reihe von Keilen auseinander gehalten; auf jeder Seite der Presse steht ein Eros und treibt mit kräftig geschwungenem Hammer den Keil tiefer hinein, um den Druck der Presse zu verstärken. Daneben kocht ein dritter Eros den frisch geprefsten Most ein (*sapa, defrutum*). Auf einem kleinen Ofen, in welchem das Feuer brennt, steht der Kessel, der Eros rührt die Flüssigkeit um, aber nicht, wie vorgeschrieben wird (Plin. XVIII, 319), mit einem Zweig, sondern mit einer Art von Keule.« — Gewöhnlich kamen beide

2334 Weinsieb.



2335 Abfüllen des Weines aus einem grofsen Schlauche in Thongefäfse.

Arten der Kelter in Anwendung: die Hauptmasse des Saftes wurde durch Austreten gewonnen, dann aber die Fruchtstiele und Schalen noch in der Kelter geprefst, damit vom Most nichts verloren gehe. Am wenigsten scheinen sich die Alten auf das Schönen oder Klären des Weines verstanden zu haben; denn obgleich wir von Mitteln hierfür erfahren, war doch der Wein der Alten niemals ganz klar, und es war daher allgemein üblich, ihn vor dem Trinken entweder durch ein Leintuch zu seihen oder sich hiefür eines eigenen, fein durchlöcherten Siebes zu bedienen, wie Abb. 2334 (nach Mus. Borb. II, 60).

Zur Aufbewahrung und zum Transport des Weines gebrauchte man teils lederne Schläuche, teils grofse thönerne Krüge, teils thönerne oder hölzerne Fässer. Zur Versendung des Weins dienten vornehmlich Schläuche und Amphoren; für Aufbewahrung und Lagerung im Keller meist Thonfässer, während hölzerne wesentlich in Gallien üblich, in Griechenland und Italien dagegen ungebräuchlich waren. Zum Weintransport auf dem Lande, welcher vermutlich mit Detailverkauf verbunden war, benutzte man grofse, auf Wagen gesetzte Schläuche, wie sie mehrere Wandgemälde zeigen, von denen eines hier Abb. 2335 (nach Mus. Borb. V, 48) abgebildet ist. Hier liegt auf jeder Axe des vierrädrigen Karrens ein viereckiger Kasten; diese stützen ein aus Stäben gebildetes Gestell, welches die Unterlage für einen grofsen Schlauch bildet. »Von dem Rande dieses Gestells laufen Bänder aus, die mittels Ringen an einen, oben über den Schlauch hingehenden eisernen Stab befestigt sind und nachgeben, wenn der sich leerende Schlauch, wie dies auf dem Bilde wohl erkennbar ist, allmählich zusammensinkt. Unmittelbar aus dem Schlauch wird nämlich der Wein durch eine angebrachte Röhre in das spitze Dolium geleitet, welches ein Mann in der Tunika darunter stellt; ein zweiter

ist schon mit seinem Fafs bereit, den ersten abzulösen. Die Zugtiere sind, während der Wagen ruhig steht, ausgespannt, die Deichsel, an welcher Joch und Riemenwerk befestigt sind, aufwärts gerichtet« (Jahn a. a. O. S. 283).

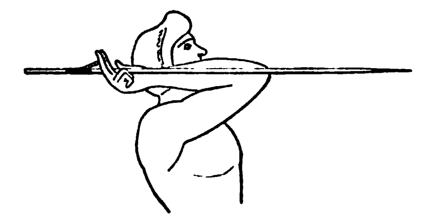
Den Lagerraum eines Winzers oder Weinhändlers führt uns das Relief Abb. 2336 in Ince-Blundell-Hall (nach Arch. Ztg. 1877 Taf. 13) vor; es ist entweder der Rest eines Sarkophagreliefs oder gehörte zu einem Ladenschilde des Händlers. Auf dem durch Weinstöcke mit reichem Laubschmuck als Weinberg charakterisierten Plan des Reliefs sind neun grofse Thonamphoren bis zur oberen Ausbauchung in die Erde eingelassen und ihre Öffnungen fast sämtlich mit Deckeln, die aus Brettern zusammengefügt sind, zugedeckt. An dem einen dieser weingefüllten Vorratsgefäfse sind zwei Arbeiter beschäftigt, eine mit Flechtwerk umgebene spitze Amphora, wie es scheint, aus dem Fafs zu füllen; das ihnen dabei dienende Gerät ist allerdings nicht mehr zu erkennen. Weiter oben trägt ein anderer Arbeiter eine eben solche Amphora auf der Schulter fort; an einem der vordersten Fässer stehen zwei Männer, der eine mit einem löffelartigen Gerät in der Hand, der andre, in überlegender Stellung, vielleicht ein Käufer. — Rechts, wo ein Ziegeldach die Nähe des Hauses andeutet, sitzt hinter einem Laden- oder Rechentisch, auf dem Bücher angedeutet zu sein scheinen, ein Geschäftsführer oder dergl., ein aufgeschlagenes Buch auf dem Schofse; zwei andre befinden sich mit ihm im Gespräch. — Den Besitzer und seine Gemahlin dürfen wir in dem in gröfseren Dimensionen dargestellten Ehepaare links erkennen; in dem Jüngling ganz rechts vermutlich deren Sohn. Vgl. auch Michaelis, Anc. marb. in Great Brit. p. 397 N. 298. [Bl]



2336 Weinlager.

Werfen mit Speeren. Im Art. »Fünfkampf« haben wir bereits den Speerwurf als einen Teil des in den olympischen Festspielen üblichen Pentathlons erwähnt, und unter den dort mitgeteilten Abbildungen führen uns einige auch das Speerwerfen vor (Abb. 611 u. 612); so erübrigt uns noch einiges über die Beschaffenheit und Handhabung des Wurfspiefses (ἀκόντιον) hinzuzufügen. Die Form des Speeres geht am besten aus dem Diskos von Aegina (Abb. 612 rechts) hervor; wir sehen, dafs es ein mäfsig langer, dünner Stab war, welcher vorn eine ziemlich lange, feine Spitze hat. In anderen Fällen ist eine solche freilich nicht erkennbar; aber man hat wahrscheinlich zu unterscheiden zwischen wirklichen Speeren, die im eigentlichen Wettkampf gebraucht wurden und eine scharfe Spitze hatten, damit sie im Ziele, nach welchem sie geworfen wurden, haften blieben, und blofsen Übungsspeeren oder Geren, welche einfache Stäbe waren und deren man sich nur bei der Vorbereitung bediente; solche Gere sahen wir ja häufig auf palästrischen Vasengemälden abgebildet, vgl. Art. »Gymnastik«. Von den im Kriege gebrauchten Speeren aber unterscheidet sich der agonistische Speer sowohl durch die Form der Spitze, als durch seine Leichtigkeit und geringere Länge. Aber auch der kriegerische Wurfspeer hat, abweichend von der nur zum Stechen dienenden Lanze, meist eine aus Leder gefertigte Schleife (ἀγκύλη, *amentum*) gehabt, wie wir sie dargestellt sehen sowohl auf dem Diskos von Aegina als auf Vasenbildern (s. oben Abb. 611, ferner Abb. 2337 nach Rev. archéol. 1860, II p. 211), sowie an einer Figur der pergamenischen Gigantomachie (abgeb. bei Bötticher, Olympia 2. Aufl. Fig. 17). Die Handhabung dieser Schleife ist freilich nicht überall die gleiche.

Am Diskus (die von uns mitgeteilte Abbildung ist darin ungenau; besser die bei Pinder, Fünfkampf der Hellenen) hat der Werfende Zeige- und Mittelfinger durch die Schlinge gesteckt, während der Daumen am Stab entlang liegt, der Wurfspiefs selbst aber wahrscheinlich auf dem eingeschlagenen Ringfinger ruht; ähnlich ist die Haltung am pergamenischen Relief, nur ist da der Riemen zwischen beiden Fingern noch hindurch- und fest angezogen und wird, wie es scheint, durch den Daumen gehalten; auf diese Weise ist ein Werfen wohl möglich, aber, wie



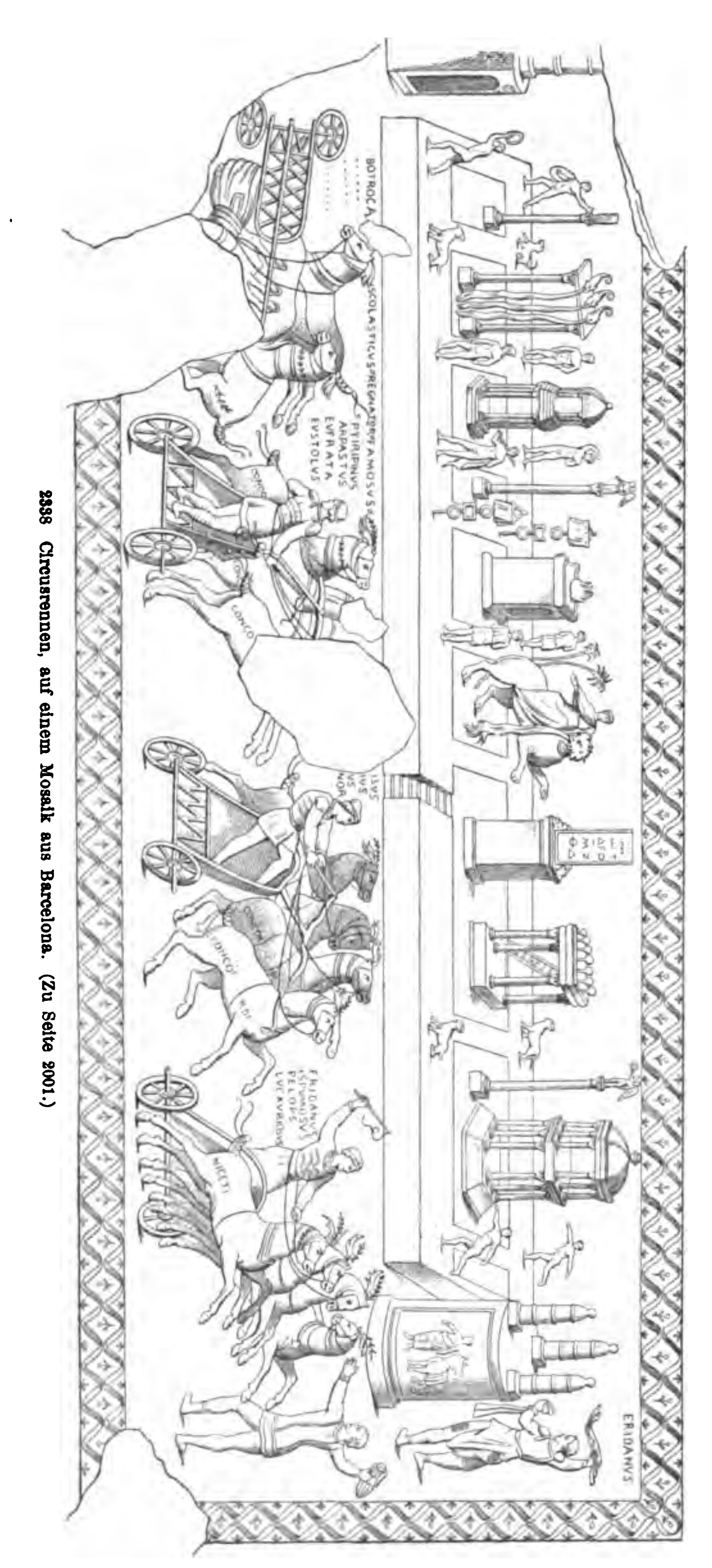
2337 (Zu Seite 2088.)

Bötticher bemerkt, die Kraft des Wurfes ist beeinträchtigt, weil die festangezogene Schnur beim Fortfliegen des Speers einen Teil der Schwungkraft aufhebt. Anders ist die Haltung bei den Vasenbildern, Abb. 611 und Abb. 2337: der Werfende hat da blofs den Zeigefinger durch die Schleife gesteckt, der Speer liegt auf der inneren Handfläche auf, der Daumen hält ihn von oben her leicht fest, und die vom Zeigefinger gehaltene Schleife ist straff gespannt, während der Mittelfinger neben dem Zeigefinger in die Höhe gereckt, Ring- und kleiner Finger eingeschlagen sind. In beiden Fällen ist auch die Richtung des Speeres eine andre als bei dem Diskusbilde, nämlich eine horizontale; man möchte daher annehmen, dafs es sich hier um einen Wurf nach einem bestimmten Ziele handelt, hingegen bei dem Diskusbilde, wo die Spitze des Speeres höher liegt als die Schleife, um einen blofsen Weitwurf, bei dem es nur darauf ankam, den Speer möglichst weit fortzuschleudern. Da der Werfende auf diesem Bilde seinen Kopf nach der werfenden Hand zurückwendet, nicht nach vorn blickt, so ist in diesem Falle ein Zielwurf schon von vornherein ausgeschlossen. [Bl]

Wettkämpfe und öffentliche Spiele bei den Römern.

Die Wettspiele der Griechen sind zwar in diesem Buche nicht besonders zusammenfassend bearbeitet; indessen findet sich das Material für die Grundlage derselben, die gymnastischen Übungen, in verschiedenen Artikeln zerstreut. Man sehe aufser ›Gymnastik‹ besonders ›Wettlauf‹, ›Diskuswerfen‹, ›Ringkampf‹, ›Faustkampf‹, ›Fünfkampf‹; ferner ›Athleten‹, ›Werfen mit Speeren‹. Das Stadion ist unter ›Olympia‹ S. 1104 F und ›Theatergebäude› S. 1749, die Rennbahn unter ›Hippodrom‹ besprochen. Wir beschränken uns daher hier auf die den Römern eigentümlichen öffentlichen Spiele, die Wettfahrten im Circus, die Gladiatorenkämpfe und die Tierkämpfe im Amphitheater.

1. Die Circusspiele *(ludi Circenses)* bestanden in Wettfahrten, die seit ältester Zeit in Rom zu Ehren des Gottes Consus, als Schutzherrn der Pferde und Maultiere, gefeiert wurden, daher Consualia genannt, im Circus (maximus), daneben auch auf dem Campus Martius, zu Ehren des Mars, im Circus Flaminius (über welchen s. oben S. 1505 f.). Die religiöse Feier gestaltete sich bald zu einer grofsartigen Festlichkeit, welche im Laufe der Jahrhunderte durch öffentliche Gelübde und freiwillige Leistungen ins Ungemessene vervielfältigt wurde. Denn zu den ludi Romani, die ursprünglich eintägig waren, aber zu Cäsars Zeit 15 Tage dauerten (Cic. Verr. Act. I, 10, 31), kamen nach und nach ludi plebeii, Ceriales, Apollinares (seit 212 v. Chr.), Megalenses (zu Ehren der Göttermutter, seit 204 v. Chr.), die Sullanischen Siegesspiele und viele andre z. B. an den Geburtstagen der Kaiser, bei Siegesfeiern, bei Totenehren. Unter Marc Aurel hat man 135 Spieltage im Jahre berechnet, und im Kalender von 354 n. Chr. sind 175 regelmäfsige verzeichnet, von denen 10 auf Gladiatoren, 64 auf den Circus, 101 auf die Theater fallen. Daneben stieg in der Kaiserzeit die Zahl der aufserordentlichen Lustbarkeiten dieser Art um so höher, je mehr die Herrscher das Volk der Hauptstadt durch Zerstreuungen zu gewinnen für nötig fanden und das Feldgeschrei *panem et Circenses* (Juvenal. 10, 81) beim Pöbel über höhere Interessen den Sieg davontrug. Was ursprünglich ein Götterfest war, bei dem sich die Bürger mit ihren Gespannen beteiligten (man vergleiche auch die Panathenäenfeier mit den Andeutungen des Wagenrennens in Abb. 1382. 1383 auf Taf. XXXIV), das artete allmählig zu einer kostspieligen und ziemlich inhaltsleeren Lustbarkeit aus, wobei das müfsiggängerische Volk viele Tage verlor, um vom Morgen bis zum Abend Freigelassene oder Sklaven in der Kunst des Wagenlenkens zu bewundern. Das leidenschaftliche Interesse der hohen und niederen Gesellschaft an diesen Dingen überstieg weit alles Ähnliche im neueren Europa: die Helden des Circus erhielten aufser der Palme und Kränzen kostbaren Kleiderschmuck und bedeutende Geldpreise von den Veranstaltern der Spiele und von Privatleuten so wie namentlich von den Parteien, sie wurden von Dichtern besungen, bekamen vergoldete Bildsäulen und Ehrendenkmäler, von denen wir noch zahlreiche Inschriften mit detaillierter Angabe ihrer Siege und Ehren besitzen. Darum kann es nicht wunder nehmen, wenn junge Leute aus den edelsten Familien sich gleichfalls der Kunst des Wagenlenkens befleifsigten, wie denn ja auch Nero und andre Kaiser sie übten.



2338 Circusrennen, auf einem Mosaik aus Barcelona. (Zu Seite 2001.)

Man bezog die besten Rennpferde aus entlegenen Gegenden (namentlich aus der Berberei) und züchtete sie in grofsen Gestüten, wie z. B. in Sicilien; man führte Buch über die Stammbäume der Tiere und dressierte sie mit allerlei Mitteln. Zum Zweck der Lieferung der Circuspferde für die Spielgeber bildeten sich Gesellschaften von Kapitalisten. Aus der Konkurrenz dieser Unternehmer müssen die sog. Circusparteien *(factiones)* entstanden sein, welche wir schon gegen Ende der Republik finden. Die Abzeichen der Rennwagen oder ihrer Lenker waren zuerst nur weifs und rot; hiernach benannte man sich als weifse und rote Partei *(factio albata, russata)*; unter den Kaisern kam die grüne *(prasina)* und dann die blaue *(veneta)* Farbe hinzu; somit waren es vier Parteien, wie denn auch gewöhnlich vier Wagen um die Wette rannten, seltener acht oder zwölf, wenn von jeder Partei zwei oder drei Wagen aufzogen. Auf den Wetteifer dieser vier Gesellschaften nun, welche unter Direktoren *(domini factionum)* standen und über ein zahlreiches Personal verfügten, welche in Rom eigne, grofsartig angelegte Stallbauten hatten (*stabula factionum*, ihre Lage s. oben S. 1506), konzentrierte sich das allgemeine Interesse während der Kaiserzeit in einer Weise, von der wir nur schwer uns eine Vorstellung zu bilden vermögen: von dem Beherrscher der Welt bis zum niedrigsten Proletarier und Sklaven zerfiel die ganze Bevölkerung gewissermafsen in vier Lager; später (wir wissen nicht genau wann) in zwei, als die weifse Partei sich mit der grünen und die rote mit der blauen so verschmolz, dafs man nur von Grünen und Blauen in Konstantinopel sprach. Der Spafs oder ›Sport‹ (wie man jetzt allgemein sagt) nebst den dazu gehörigen Wetten (*sponsiones*, Martial. XI, 1, 15; Petron. 70) wurde zur Manie, bei Christen nicht weniger als bei Heiden, und intensiver hat sich die Gedankenleere des gebildeten Pöbels wohl nie offenbart, als in der Hauptstadt des byzantinischen Reiches bei den durch die Circusparteien hervorgerufenen Aufständen und Metzeleien! — Die Einzelheiten des einförmigen Vergnügens sind uns, wie begreiflich, durch vielerlei Andeutungen der Schriftsteller hinreichend bekannt; aber auch die Kunst mufste der allherrschenden Mode ihren Tribut liefern und hat von dem Schauspiele nicht blofs vergängliche Gemälde geliefert, sondern

dieselben auch in Mosaiken und auf Sarkophagreliefs in Stein übersetzt, wovon einiges uns geblieben ist; aufserdem wurde das Andenken der Spiele von den Kaisern nicht selten auf Münzen verewigt.

Die Feier der Spiele ging in Rom seit frühester Zeit in dem Circus maximus vor sich, über dessen Lage und Einrichtung oben S. 1493 ff. gehandelt ist; derselbe konnte zur Zeit Neros 250000 Zuschauer aufnehmen und ward später durch Hochbauten noch immer erweitert. Indem wir von einer genauen Beschreibung des Verlaufes der Spiele Abstand nehmen, legen wir unseren Lesern zwei Bilder vor, bei deren Erläuterung die Hauptsachen Erwähnung finden werden: Zuerst ein in Barcelona gefundenes, nach Madrid verbrachtes grofses Mosaik von 7,50 m Länge und 3,50 m Breite (Abb. 2338, nach Annal. Inst. 1863 tav. D). Dasselbe stellt freilich den Circus von Barcelona vor; aber natürlich war dieser, wie alle die in den gröfseren Provinzialstädten vorhandenen Rennbahnen, ganz nach dem Muster des römischen eingerichtet. Wir sehen hier nur den mittleren Hauptteil des Circus dargestellt, nämlich die eigentliche Rennbahn, in deren Mitte eine mit allerlei Bauten geschmückte breite Mauer oder Terrasse hinläuft, welche einigemal *spina* oder *euripus* (wenn sie ein Wasserbecken enthielt) genannt wird. Man bemerkt leicht, dafs auf dem zur linken Seite fehlenden Stücke des Bildes ebenfalls ein mit drei Kegelsäulen gekrönter halbrunder Untersatz als Abschlufs vorhanden gewesen sein mufs, wie er sich auf der rechten Seite zeigt. Dieses sind die gefährlichen Zielsäulen *(metae)* an den beiden Enden der Bahn, welche möglichst nah und sicher zu umfahren die gröfste Kunst des Lenkers erforderlich war. Sie waren in Rom lange Zeit nur von Holz, bis Kaiser Claudius dies durch vergoldete Bronze ersetzen liefs (Suet. Claud. 21). Auf der zwischenliegenden Terrasse steht ungefähr in der Mitte ein Obelisk, allerdings hier im Bilde wegen Raummangels stark verkürzt; die ihn bedeckenden Hieroglyphen haben Ähnlichkeit mit griechischen Schriftzeichen. Derjenige Obelisk, welchen Augustus aus Ägypten hatte kommen und an die Stelle des früher im Circus maximus gestandenen Mastbaumes setzen lassen, steht jetzt auf Piazza del popolo in Rom. Eine eingeschnittene Treppe führt hier auf die erhöhte Fläche. Links daneben reitet Kybele, die Göttermutter, auf einem springenden Löwen; ihr zu Ehren wurden, wie oben bemerkt, die megalensischen Spiele in Rom gefeiert *(praesidet euripo*, sagt von ihr Tertull. spectac. 8). Der hinter ihr sichtbare Palmbaum lieferte wahrscheinlich seine Zweige für die Krönung der Sieger. Links davon steht ein grofser viereckiger Altar mit angezündetem Opferfeuer, dann kommt ein sechseckiges tempelartiges Gebäude mit zwölf korinthischen Säulen, mit gleichem Oberstock und einem Kuppeldach, dem auf der rechten Seite ein gröfseres genau entspricht. Neben beiden auf hohen Säulen stehende Viktorien, Kränze reichend. Ob ganz links auf einer dritten Säule auch eine solche stand, ist wegen der Beschädigung nicht mehr sicher zu sagen, aber wahrscheinlich. Dann folgt links ein Säulenpaar, auf dessen breitem Gebälk drei wasserspeiende Delphine liegen. Aus Cassius Dion (49, 43, 2) erfahren wir, dafs Agrippa, der Seefeldherr des Augustus, diesen Apparat erfand und ihn zuerst im Circus anbringen liefs, um die Zahl der von den rennenden Gespannen gemachten Umläufe sicher zu stellen und allen Zuschauern vor Augen zu führen. Jede Wettfahrt *(missus)* bestand nämlich regelmäfsig aus sieben Umläufen um die ganze Bahn, und es konnten daher bei der Zählung im Gedächtnis leicht Irrtümer vorkommen. Die Delphine dienten also zur öffentlichen Kontrolle, indem von ihrer Siebenzahl, die sich auf den meisten Denkmälern vorfindet, nach jedem Umlaufe einer auf die Rückseite der Bahn umgewendet wurde, bis dort, auf der Seite und in der Nähe des durch eine Kreidelinie am Boden bezeichneten Zieles alle sieben erschienen waren. Auch den Wagenlenkern selbst mufste diese Einrichtung willkommen sein, bei der ein Blick zur sichern Orientierung genügte. Demselben Zwecke diente auch der nach Dions Angabe ebenfalls von Agrippa hergestellte Apparat rechts vom Obelisken, nämlich ein viersäuliges Gebäude, über dessen Gebälk sieben Kugeln oder Eier (ᾠοειδῆ δημιουργήματα) auf Stangen befestigt waren, von denen nach jedem Umlaufe eins verschwand. Eine angelegte Leiter diente der dabei angestellten Aufsichtsperson. Die Delphine waren als Symbole des Neptun (hier Consus genannt), den die Wettspiele ursprünglich angingen, gewählt, die Eier mögen den Dioskuren gelten, deren Beziehung zu den Pferden bekannt ist. Auch kann es bei der grofsen Ausdehnung der Rennbahn nicht auffallen, wenn wir auf mehreren Denkmälern jeden Apparat auf beiden Seiten aufgestellt sehen. — Die Deutung der menschlichen Figuren auf der Terrasse ist nicht ohne Schwierigkeit; doch weist ihre Nacktheit und Haltung unseres Erachtens unwidersprechlich darauf hin, dafs hier überall nicht lebende Wesen, sondern Statuen, wahrscheinlich aus Bronze, wiedergegeben sind. Links neben der Göttermutter steht vorn ein Mann, hinten ein Weib mit charakteristischer Kopfhaltung, beide mit einfacher, gegürteter Tunika dürftig bekleidet, an den Beinen nackt. Beide haben augenscheinlich die Hände auf den Rücken gefesselt; sie stellen also Gefangene vor, wie sie der siegreiche Feldherr bei der Feier seiner Spiele im Circus zu Rom zur Schau zu stellen pflegte (Cassiodor. Variar. III, 51). In Barcelona konnte man natürlich nur mit Statuen prunken. Eben dahin weisen die römischen Feldzeichen zur Linken des Altars, ferner

weiterhin Hercules mit Keule und Löwenfell. Ob der Hintermann des letzteren etwa einen Apollon in der Stellung des palästrischen Apollino (s. oben Abb. 105) wiedergeben soll, mufs dahin gestellt bleiben. Auch die Bestimmung des links folgenden Paares ist uns nicht gelungen, bei Voraussetzung mangelhafter Zeichnung könnte an Dioskuren mit



2339 Circuskutscher.

ihren eiförmigen Hüten gedacht werden; oder wären es Siegerstatuen? Die nun folgenden beiden Panther werden ebenso wie das entsprechende Paar auf der rechten Seite eine Andeutung der Tierkämpfe (s. darüber unten) enthalten. Die Eckpaare aber von nackten, stark bewegten Jünglingsgestalten lassen sich am passendsten auf die in Rom selbst selten geübten gymnastischen (griechischen) Spiele deuten: rechts zwei Läufer, links hinten ein Hoplitodrom (s. unten Art. Wettlauf), vorn ein Diskuswerfer [?] (s. oben S. 458). — Im Vordergrunde unseres Mosaiks, wo die vier Gespanne in lebhaftester Bewegung dargestellt sind, sehen wir den letzten Wagen (links) soeben umgestürzt; der Lenker ist wegen der Beschädigung des Bildes nicht sichtbar; er mufs zur blauen Partei gehört haben; eins der Pferde wälzt sich am Boden. Die Namen der Pferde waren links beigeschrieben; wir lesen nur noch Botroca[les], ein Name, der auch sonst vorkommt. Dem gestürzten Lenker ist rechts eine rühmende Beischrift gewidmet, in der die Namensform *Jscholasticus* (mit vorgeschlagenem *J*) schon an eine bekannte Eigentümlichkeit der romanischen Sprachen erinnert. Bei den folgenden drei Gespannen lernen wir das feststehende Kostüm der Circuskutscher *(agitatores, aurigae)* kennen: eine knapp anliegende kurze Tunika von der Farbe der Partei (hier von links nach rechts blau, weifs, rot, grün), Sandalen oder Schnürstiefel, auf dem Kopfe eine Lederkappe oder ein niedriger Helm. Bei den zwei mittleren sehen wir hier noch die Schultern zum Schutze für den Fall eines Sturzes mit steifen Lederkappen oder Blechschirmen bedeckt. Die langen Zügelriemen aller vier Pferde pflegten sie zu festerem Halte auf dem leichtfliegenden Wagen sich mehrmals um den Leib zu schlingen, wie dies am besten an der Marmorstatue eines Siegers mit Palmzweig im Vatican (Abb. 2339, nach Visconti, Mus. Pio Clem. V, 31) zu sehen ist. Das in diesen Riemen steckende krumme Messer diente zum raschen Zerschneiden der Riemen im Falle der Gefahr eines Sturzes, um nicht geschleift zu werden. An den rennenden Pferden bemerken wir aufser Lorbeer- und Myrtenzweigen und bunten Bändern nebst Anhängseln um den Hals auf den Schenkeln der weifsen und roten die Inschriften *Concordi*, welche den Gestütsbesitzer bezeichnen, ebenso wie auf denen der blauen Partei *Niceti*. Recht deutlich ist ferner die Verbindung der beiden Mittelpferde durch die Deichsel und das Joch, endlich, dafs die Aufsenpferde *(funales)*, wie regelmäfsig, gekappte oder kurz zusammengeflochtene Schweife zeigen, damit das flatternde Haar nicht etwa in die Wagenräder sich verwickle. Man begreift, dafs beim Umfahren der Zielsäulen nach linkshin das Handpferd der linken Seite die schwierigste Aufgabe hatte; daher dieses als das vorzüglichste auch den gröfsten Anteil am Siegesruhm bekam. Jetzt verstehen wir, warum der Stallknecht (*apparitor*), welcher zumeist rechts oben steht und ein Tuch schwenkt (ein *jubilator*), den über ihm stehenden Namen Eridanus als Sieger ausruft; es ist das linke Handpferd des vordersten Wagens: Eridanus, Jspumosus (wieder mit vorgehängtem J), Pelops, Luxuriosus. Von den Namen des zweiten Gespannes

sind nur die Endreste übrig: die des dritten lauten: Pyiripinus (= πυρίπνους, feuerschnaubend), Arpastus (ἁρπαστός, reifsend schnell), Eufrata, Eustolus, die auch sonst vorkommen. Rechts unten steht noch ein Diener der Partei mit einem Wasserkruge; man vermutet, dafs er Wasser sprengt oder im Vorbeifluge die Räder zu begiefsen hat, damit sie sich nicht entzünden. (Hor. Carm. I, 1, 4: *metaque fervidis evitata rotis.* Solche Sparsores oder Spartores werden in Inschriften erwähnt, auch Ulpian. Digest III, 2, 4: *qui aquam equis spargunt.*)

Die andre Darstellung auf einem Sarkophagrelief in Foligno (Abb. 2340, nach Annal. Inst. 1870 tav. L M) ist 1,29 m lang und 0,59 m hoch und bietet zwar nur die immer unvollkommene Übersetzung eines Gemäldes in Stein, ist auch schlecht ausgeführt, gewinnt aber hohes Interesse durch die sichere Voraussetzung, dafs der abgebildete Circus einer der in Rom befindlichen und wahrscheinlich der grofse selber ist, sowie durch gewisse Einzelheiten, welche mit realistischer Treue wiedergegeben sind. Insbesondere gewinnen wir auf der linken Seite eine anschauliche Vorstellung von den (allerdings ohne Perspektive gezeichneten) Schranken der Rennbahn (*carceres,* früher *oppidum* genannt), von wo die Wagen ausliefen. Man zählt acht hohe und in der Wölbung mit durchbrochener Arbeit gezierte Thore, die zweiflüglig durch hölzernes Gitterwerk geschlossen wurden; Hermenbilder stehen als Mauerpfeiler zwischen ihnen. Auf dem Bilde fehlt nur das in der Mitte zwischen den vier vorderen Auslaufschranken und den vier hinteren Abzugsschranken gelegene grofse Eingangsportal, über welchem sich die Loge des Festgebers, welche wir auch hier sehen, erhob. Unter einem säulengetragenen Zeltdache, zu dessen Seiten je drei (unkenntliche) Statuen stehen, sitzt der Veranstalter der Spiele in der Mitte zwischen seinen Angehörigen, in der Linken ein Scepter haltend, während er in der Rechten das Tuch (*mappa*) schwenkt und damit nach feststehender Sitte das Signal zum Auslaufen der Wagen gibt. Auf dieses Zeichen öffneten sich dann mittels eines Mechanismus von Stricken alle



2340 Circusrennen, Sarkophagrelief.

Thore gleichzeitig [1]) und die Gespanne stürzten hervor; ein Augenblick, den die Dichter zu schildern lieben: Ennius bei Cic. divin. I, 48, 107; Lucret. II, 263 ff.: *nonne vides etiam patefactis tempore puncto carceribus non posse tamen prorumpere equorum vim cupidam tam de subito quam mens avet ipsa?* Verg. Georg. I, 512 ff.; Horat. Sat. I, 1, 114 ff.; Ovid. A. Am. III, 595; Amor. III, 2, 65. 77. (In späterer Zeit, scheint es, liefs man die Gespanne vor die Schranken fahren und dort hinter einer Kreidelinie oder einem Seile halten, um das Schauspiel der unruhig zum Laufe drängenden Rosse recht zu geniefsen; Annal. Inst. 1870 p. 241 ff.) — Auf unserem Bilde steht etwa in der Mitte dicht vor den Schranken ein Rundtempelchen von zwei Stockwerken mit Kuppeldach, zu vergleichen den beiden sechseckigen auf der Spina in Abb. 2338; zweifellos waren auch hierin Götterbilder enthalten, wie man sie auf einem anderen Bilde sieht (Annal. 1870 tav. N, 1), die aber der Künstler wegliefs. Das hart darunter stehende Gerüst mit den oben besprochenen Eiern diente wohl, als aufserhalb der Spina stehend, vorzugsweise den Rennkutschern selbst zur Zählung der Umläufe. In einem ebenfalls aufserhalb der Spina rechts unten in der Ecke sichtbaren viereckigen Gebäude will man das Heiligtum der Venus Murcia oder Murtea erkennen, zu welchem sich der nebenstehende Lorbeerbaum sehr passend gesellen würde. Oberhalb desselben finden wir ein grofses Bogenthor als Eingang in den hinteren Teil des Circus. Dasselbe baut sich aus korinthischen Säulen triumphbogenartig über vier Stufen auf und trägt ein Viergespann (von Pferden), daneben eine Trophäe. Daneben steht ein zweirädriger Wagen, mit Blumengehängen geschmückt, in dem man nach anderen Denkmälern einen der Wagen für die Götterbilder (*tensae* mit den *exuviae deorum*) erkennt, welche vor Beginn der Spiele in feierlichem Zuge (*pompa*) durch den Circus geführt wurden. — Die Durchzugsmauer der Spina wird auf beiden Seiten durch die auf abgetrennter Basis stehenden drei kegelförmig gebildeten Metae begrenzt, von denen immer nur zwei sichtbar sind. Im Mittelpunkte erhebt sich wieder der Obelisk, rechts sitzt die Göttermutter auf ihrem Löwen, hinter ihr der Palmbaum. Auf der linken Seite des Obelisken steht wieder der Altar, weiter ein Tempelchen, dahinter eine weibliche Figur auf einer Basis, dann das Säulengerüst mit sieben Delphinen, von denen der letzte zur Seite gedreht ist, und zu denen eine Treppe hinaufführt. Weiterhin noch ein Tempelchen mit geschmücktem Architrav und halboffenen Thüren und dahinter halb verdeckt auf einer Säule die geflügelte Victoria, welche eine Trophäe auf der Schulter trägt. Zur rechten Seite der Göttermutter begegnet uns aufser einer undeutlichen Baulichkeit, hinter der wieder eine langbekleidete Statue aufgerichtet ist, das Gerüst mit sieben Eiern, über korinthischen Säulen, dann noch ein Rundtempelchen und eine palmzweigtragende Victoria mit erhobener Hand. — An Gespannen finden wir hier die doppelte Zahl, nämlich acht: es ist also ein Certamen binarum, wo jede Partei zwei Wagen stellt. Die Lenker sind in dem oben besprochenen Kostüm; die Handpferde haben gekappte Schwänze, und die drei äufseren Pferde sind, wie man an mehreren Gespannen deutlich sieht, durch ein Joch verkoppelt, während dagegen das linke Handpferd frei am Zügel läuft. Der vom Künstler gedachte Moment ist offenbar auch hier der hart vor der Entscheidung: der nach links hin fahrende Wagen ist der vorderste und wird Sieger sein; ein Stallmeister in der Mitte des Bildes hebt die Hand hoch mit jubelndem Zuruf. Von den drei anderen gleichgekleideten (jede Partei hat ihren Vertreter) scheint der eine ganz rechts unten mit ganz vorgebeugtem Körper seinem Gefährten auf dem Wagen einen guten Rat zuzuwinken, während der zweite links an den Schranken anfeuert und schreit, der dritte aber, welcher mit halbem Leibe über der Spina hervorschaut, blickt traurig auf den Unfall des letzten Wagens, an dem das rechte Handpferd eben stürzt. Alle vier Spartores haben anscheinend Wassergefäfse zum Sprengen in der Hand. Die Aufgabe der beiden Reiter mit Peitschen kann auch nur sein, zu ermuntern und bei etwaigen Unfällen zu helfen. In der Mitte endlich des ganzen Bildes, dicht unter der Göttermutter, steht noch ein Römer in der Toga, der in der rechten Hand offenbar einen grofsen Palmzweig hält, um den Sieger zu krönen. Wenn nun auch die mit Kreide bezeichnete Ziellinie (*calx*, später *creta*, Senec. epist. 108, 82; Plin. 35, 58), wie wahrscheinlich, jenseits der Spina sich befand, so stand es doch nach dem Brauch der Alten dem Künstler frei, den Gipfelpunkt seiner ganzen Darstellung an die für ihn günstigste Stelle zu verlegen.

2. Die Gladiatorenkämpfe sind zu den Römern von Etrurien und Campanien aus gekommen und scheinen bei den Etruskern mit einer altheimischen Sitte bei der feierlichen Leichenbestattung zusammenzuhängen. Während die Griechen Homers ihre Toten mit fröhlichen und ungefährlichen Spielen ehrten und der Kampf des Aias und Diomedes (Ψ 800 ff.) mit scharfen Waffen nur noch als leise Reminiscenz uralter wilder Gebräuche erscheint, zeigt die bekannte Vorliebe der Etrusker für grause Mordscenen zur Genüge, dafs die Einführung von Gladiatoren bei den Gastmählern, welche speziell in Campanien

[1]) Dion. Hal. III, 68: διὰ μιᾶς ὕσπληγγος ἅμα πάσας ἀνοιγομένας; Cassiodor. Variar. III, 51: *haec (ostia) ab Hermulis funibus demissis subita aequabilitate panduntur.*

fortdauerte, dem üppigen Etrurien entstammte, wie auch die Alten berichten (Müller-Deecke, Etrusker II, 223 f.). In Rom beschränkte sich dies Schauspiel bis in das letzte Jahrhundert der Republik auf Leichenbegängnisse. Zuerst hatten im Jahre 264 die Söhne des Brutus Pera bei dessen Begräbnis drei Paare auf dem Ochsenmarkte fechten lassen (vgl. oben S. 1497); bei dem Tode des Aemilius Lepidus 216 gaben die Söhne bereits 22 Paare und zwar auf dem Forum (Liv. 23, 30); zu Ehren des Licinius im Jahre 183 stritten 60 Paare (Liv. 39, 46). Zu Sullas Zeit aber sind die Fechterspiele bereits zu einer grofsartigen Ergötzlichkeit für das ganze Volk ausgewachsen und (obgleich nicht gesetzlich und von Staats wegen veranstaltet) eine stehende Auflage namentlich der Ädilen geworden (daher *munus gladiatorium*), durch welche letztere die Gunst des grofsen Haufens für weitere Amtsbewerbungen zu gewinnen suchen mufsten. Die von Julius Cäsar, Pompejus, Milo daran verschwendeten Summen gehen ins Ungeheure und machten selbst die daran gewöhnten Zeitgenossen stutzig; kostete doch im Anfang der Kaiserzeit in einer Landstadt Campaniens ein gutes Gladiatorenspiel von drei Tagen schon 87000 Mark (Petron. 45). Augustus und Tiberius beschränkten durch Verordnungen Zahl und Dauer der Spiele; aber das Auftreten von 100 Paaren galt nur als mäfsiger Aufwand eines Privatmannes (Hor. Sat. II, 3, 84). Augustus selbst hat nach eigener Angabe in acht Schauspielen während seiner Regierung etwa 10000 Mann fechten lassen; so viele, wie später Trajan bei den Festen nach der Eroberung Daciens innerhalb vier Monaten gab. Dabei wuchs der Glanz der Ausstattung in unsinnigster Art: Julius Cäsar liefs 320 Gladiatorenpaare in silbernen Rüstungen auftreten; Nero prunkte in dem Apparate mit Massen von Bernstein. Während der Republik hatte man Gallier, Samniten, Thraker für die Gefechte herbeigeholt; in der Kaiserzeit verschrieb man Britanner, Germanen, Mauren, Neger und andre ferne Völker und liefs sie in der eigentümlichen Bewaffnung und Kampfweise ihres Landes auftreten. Ursprünglich würden wohl nur Kriegsgefangene verwendet, um am Grabe des Siegers auf diese nach damaligen Begriffen ehrenvollere Weise zu sterben, und die Römer haben durch alle Jahrhunderte ihre zahlreichen Siege dazu ausgenutzt. Bald aber wurden auch Verbrecher gesetzmäfsig zur Gladiatorenschule verurteilt, wo sie allerdings nach drei Jahren den Stab als »Gefreite« (*rudis*, Horat. Epist. I, 1, 5), nach fünf Jahren selbst die volle Freiheit gewinnen konnten. Der Verkauf von Sklaven zu diesem Gewerbe scheint ungehindert geübt zu sein; erst Hadrian verbot ihn, falls nicht ein guter Grund zur Strafe vorläge. Aber auch freie Bürger wurden nicht blofs geprefst, sondern liefsen sich für Geld anwerben (*auctorati*), wobei sie sich eidlich zur Unterwerfung unter die mit dem blutigen Handwerk verbundene Unbill verpflichteten. Die Anziehungskraft war für gewisse Naturen so grofs, dafs, abgesehen von verzweifelten Existenzen, in den ersten Jahrhunderten der Kaiserzeit nicht selten Senatoren und Ritter in Ermangelung anderen Ruhmes sich zum Heldentum der Arena drängten (vgl. Juvenal. 8, 192 ff.). Sogar emanzipierte Frauen der höchsten Kreise schwärmten nicht blofs für diese nervigten Kämpfer, sondern übten sich selbst im Fechten mit dem Rappier; dasselbe thaten mehrere Kaiser, unter denen bekanntlich Commodus öffentlich und in zahlreichen Spielen auftrat.



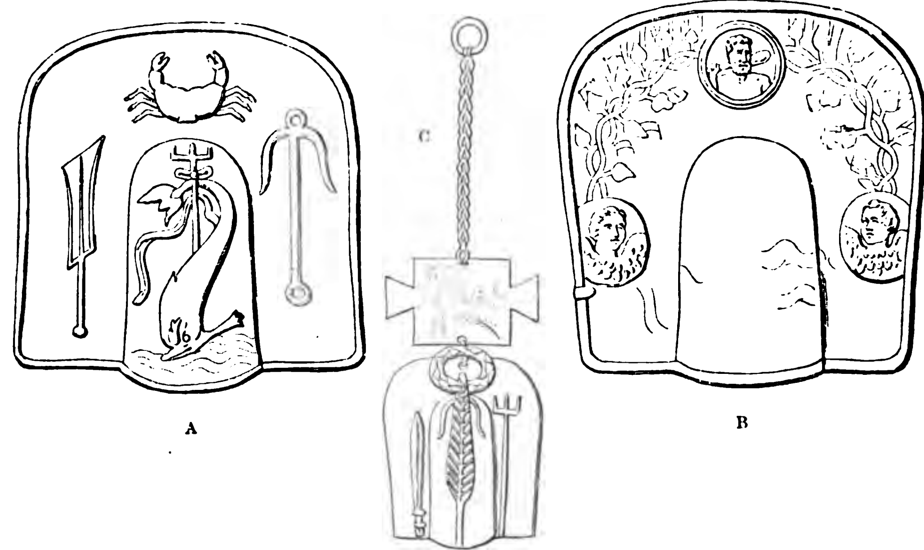
2341 Sog. Netzfechter. (Zu Seite 2097.)

Die Gladiatorenbanden (*familiae*) wurden von Privaten im eigenen Interesse (so Julius Cäsar, Pompejus und andre Grofse in der letzten Zeit der Republik) oder auf Spekulation gebildet und unterhalten, um den Veranstaltern der Spiele vermietet zu werden. So namentlich in den Provinzialstädten. Kaiserliche Schulen gab es seit Domitian allein in Rom vier (s. oben S. 1491); sie standen unter ritterlichen Prokuratoren; aufserdem fast in allen Provinzen. In den Schulen (*ludi*) wurde der Unterricht vom Fechtmeister (*lanista*, etruskisches Wort) erteilt; man lernte schulmäfsig fechten (*ad dictata pugnare*, Petron. 45) und übte sich zuerst mit Stöcken, dann mit sehr schweren, aber stumpfen Waffen. Die Ernährung und Diät zielte auf förmliche Mästung (*sagina*) zur übermäfsigen Entwickelung der Muskeln ab; die Disciplin und Bewachung war sehr streng. Jede Waffengattung hatte ihre besonderen Lehrer (*doctores*), die Fechtkunst war zweifellos systematisch ausgebildet.

Da der Hauptzweck an diesem Orte ist, einige von den erhaltenen Bildwerken zu erläutern, so werden wir vornehmlich unser Augenmerk auf die Unterscheidung der einzelnen oftgenannten Waffengattungen zu richten haben. Indessen ist vorweg zu sagen, dafs die bildlichen Darstellungen sich keineswegs immer mit den Angaben der Schriftsteller decken, und der Grund hiervon darf teils in der Freiheit und Sorglosigkeit der Künstler, teils und hauptsächlich aber in den vielfach wechselnden Moden und Abänderungen nach Zeit und Ort gesucht werden. Die neuesten Resultate gibt die Schrift von J. P. Meier, De gladiatura Romana (Bonn 1881), aus welcher wir das Gesicherte kurz zusammenfassen.

man die ehrenrührige Verwendung des Volksnamens derer, die jetzt römische Bürger waren (ebenso wie bei den Galliern, s. unten) aufgab und die sachlichen Benennungen *oplomachi* und *secutores* an ihre Stelle setzte.

Die *secutores,* »Verfolger«, zuerst Sueton. Calig. 30, führen nach den Andeutungen in Schriftstellen die eben angegebenen Waffen und sind die regelmäfsigen Gegner der *retiarii,* Netzfechter, über deren Ursprung nichts feststeht. Die Anekdoten von einem im Kampfe gebrauchten Fangnetz aber zusammen mit dem oft erwähnten Fischernetz und dem Jägergarn (vgl. Welcker, A. Denkm. II, 332 ff.) bürgen für die Popularität des Gedankens, die List und



2342 Schulterschilde für Gladiatoren. (Zu Seite 2097.)

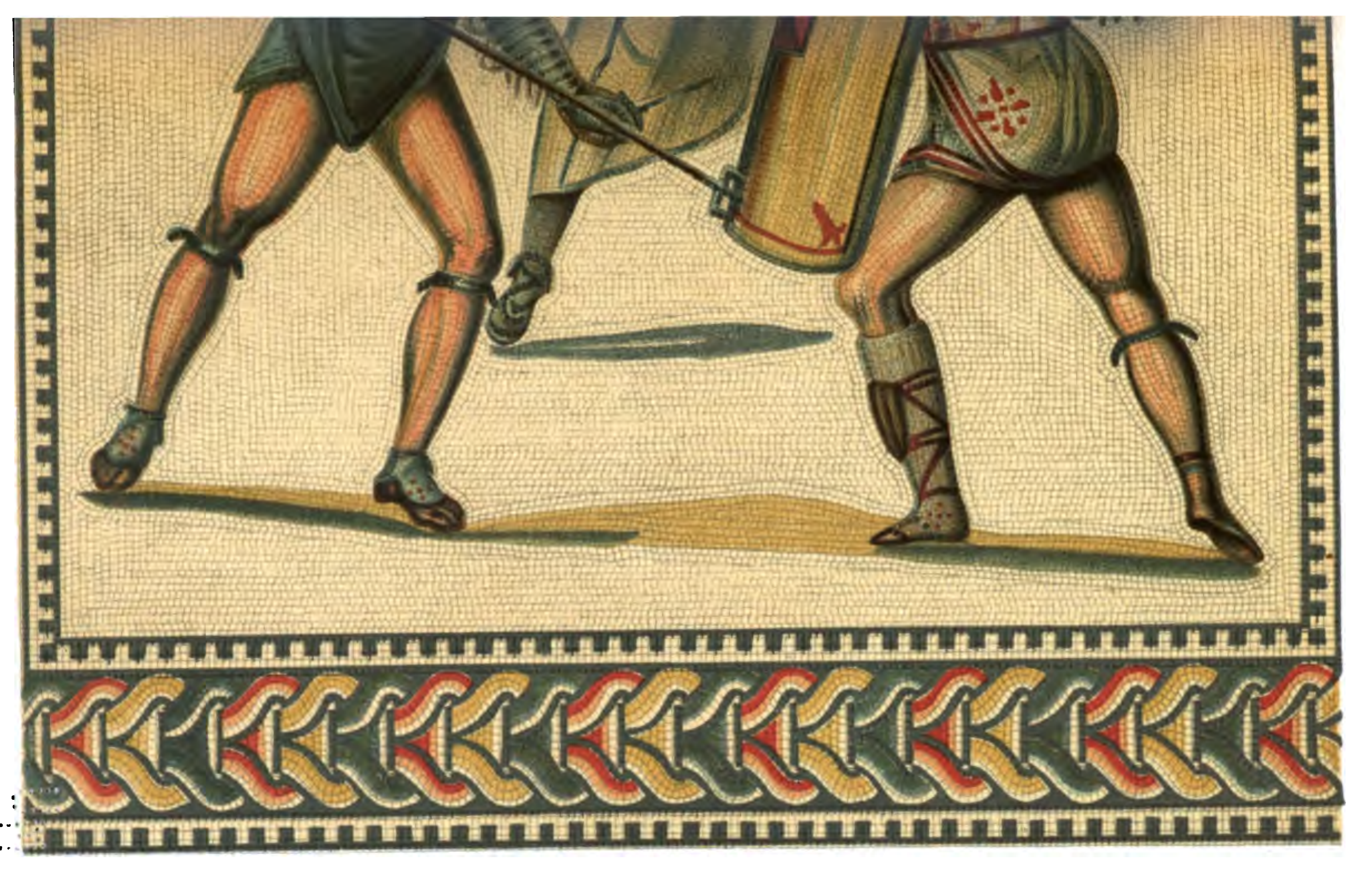
Die älteste Klasse bilden sicher die Samniten; denn die Ausrüstung dieses Volkes war von den Campanern aus Hohn gegen ihre Feinde für die Gladiatorenspiele gewählt und ging von da zu den Römern über. Indessen ist die von Livius (IX, 40) beschriebene Bewaffnung der Samniten im Kriege bei den Fechtern gewifs bald modifiziert, um dem Zwecke des Schauspiels zu dienen. Sie tragen den grofsen Schild (*scutum*) und eine Erzschiene (*ocrea*) am linken Bein (dazu am rechten häufig einen Lederstiefel); aber keinen Panzer, wie jene, sondern nur einen den Unterleib bedeckenden leichten Schurz (*subligaculum*), den ein breiter Metallgurt (*balteus*) festhält. Aufserdem ist der rechte Arm durch einen mit Eisenschuppen ganz bedeckten Lederärmel (*manica*) geschützt, das Haupt durch einen Visierhelm mit Kamm nebst Busch oder Raupe (*galea cristata*). Da diese Bewaffnung sehr häufig auf den Denkmälern erscheint, aber in der Litteratur der Name der Samniten seit Anfang der Kaiserzeit ganz verschwindet, so ist der Schlufs gerechtfertigt, dafs

Gewandtheit der gerüsteten derben Kraft entgegenzustellen. Dafs man zunächst ein Fischervolk im Auge hatte, zeigt deutlich der Dreizack (*tridens* oder *fuscina*), den man, freilich am gebrechlichen Stile befestigt, dem Fechter aufser seinem Wurfnetze (*rete iaculum*) in die Hand gab. Und dieser Dreizack ist im Ganzen das Hauptkennzeichen des Retiarius. Denn es darf nicht verschwiegen werden, dafs das fast regelmäfsige Fehlen des Netzes auf den Denkmälern doch zu der Vermutung drängt, dasselbe sei vielfach aufser Gebrauch gewesen. Weder auf Wandgemälden und Graffiti noch an erhaltenen Bronzefiguren findet es sich; man sehe Bullet. Napol. N. S. I tav. VII. Auf dem Mosaik Borghese (s. unten), wo fünf Retiarier, zum Teil als Sieger, vorkommen, müfste doch wohl Einer der Gefallenen in das Netz verstrickt sein, wenn dasselbe wirklich eine Rolle beim Kampfe gespielt hätte. Sicher und deutlich zu sehen ist es (abgesehen von Abb. 2352 unten auf S. 2101, einem Grabsteine bei Gori Inscr. III Append. p. 99, und einer Münze bei Sabatier Contorniates



VERLAG VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN UND LEIPZIG.

TAFEL XCI. (Zu Artikel »Wettkämpfe«.)



2343 Gladiatorenkampf. Einzelfeld aus dem großen Mosaik in der römischen Villa zu Nennig bei Trier. (Zu Seite 2097.)

pl. XIX, 13, wo aber der siegreiche Fechter das an der Seite hängende Netz gar nicht benutzt hat) nur auf einem in Chester (England) gefundenen kleinen Schieferrelief, welches wir in Abb. 2341 nach Revue Archéol. IX, 1 (1852) pl. 183, 2 wiederholen. Da der Fechter hier den Eisenärmel am rechten Arm hat, sonst am linken, so wäre er eine Linkhand (*scaeva*), was freilich bei Gladiatoren nicht selten vorkommt; aber wahrscheinlich ist nur ein falsches Spiegelbild bei dem ursprünglichen Kupferdruck des Stiches (vom Jahre 1747) entstanden. Im letzteren Falle wird auch bei der notwendigen Umkehr (man betrachte die Abbildung im Spiegel) der gegenüberstehende, jetzt zerstörte Gegner, wahrscheinlich ein Secutor, den Schild in der Linken und das Schwert, dessen Knauf noch sichtbar, in der Rechten führen. — Neben dem Dreizack kam dem Netzfechter noch ein kurzer Dolch zu; im übrigen war er bis auf Schurz und Gürtel am Leibe nackt (oder auch in der Tunika, wie Suet. Calig. 30 und Abb. 2352), namentlich aber der Kopf unbedeckt; nur der linke Arm, den er zur Abwehr vorstrecken mufste, war nicht blofs mit einem Schienenärmel gepanzert, sondern am Oberarm ragte ein die Schulter und teilweise den Kopf seitwärts deckendes Eisenblech hervor, das man die Kappe (*galerus*) nannte. Die echteste Form dieses (auf dem Steine Abb. 2341 sehr ungeschickt dargestellten) Waffenstücks, das an der Schulter wie ein fester Schild ansafs, ist in Pompeji in einigen Bronzen erhalten, die man in der Gladiatorenkaserne fand (Abb. 2342, nach Bullet. Napolet. N. S. I tav. VII n. 2. 3. 4). Die Verzierung auf A geht unmittelbar auf das Fischerhandwerk: Steuerruder, Anker, Krebs; dazwischen der Delphin mit dem Dreizack; auf B sind Medaillons mit Köpfen des Hercules und Amoretten. Die Ausbiegung in der Mitte der Halbschilde ist für Schulter und Oberarm abgepafst. Die weit kleinere C ist nur ein Ehrenschmuck, eine Art Orden des siegreichen Netzfechters Secundus, wie auch Palmzweig und Kranz andeuten; er wurde wohl mittels der Kette am Halse getragen.

Die ganze Art der Bewaffnung und Kampfweise des Netzfechters [1]) wird anschaulich durch Abb. 2343 auf Taf. XCI, welche das Hauptfeld des oben S. 930 besprochenen Nenniger Mosaiks farbig wiedergibt (nach Wilmowsky, Bonn 1865). Wir sehen den Kampf des Retiarius mit dem Secutor unter Aufsicht eines weifsgekleideten Fechtmeisters (*lanista*). Der gewaltige, aber etwas plumpe Körper des Kämpfers mit rotblondem Haar macht ganz den Eindruck eines Germanen, wie sie in Holland und Friesland dem Fischfange obliegen mochten. Aber der Netzmann hat kein Netz mehr; es ist also anzunehmen, dafs der schwierige Wurf, mit welchem er den Gegner verstricken wollte, sein Ziel verfehlt hat (wie nicht



2344 Grabstein eines Secutor. (Zu Seite 2098.)

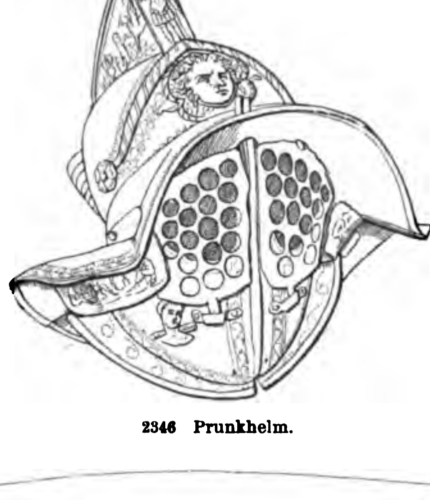


2345 Secutor, Thonfigur. (Zu Seite 2098.)

selten, Juven. 8, 204 f.) und das Netz auf dem Boden liegt, wo die Künstler es als ungünstig für die Darstellung und überflüssig für kundige Beschauer wegliefsen. Nun bedrängt der schwer gewappnete ›Verfolger‹ (*secutor*, in der Rüstung des Samniters) den ungedeckten Fischer, welcher den wenngleich scharfen,

[1]) Eine Variation sind die nackten Kämpfer mit Galerus, Dolch und Lanze (statt Dreizack) Bullet. napol. N. S. I tav. VII Fig. 5.

doch gebrechlichen Dreizack mit beiden Händen gefafst hat und jenen vorerst sich vom Leibe zu halten versucht. Bricht der Schaft des Dreizacks, so bleibt ihm nur der kurze Dolch, für den er eine Blöfse erspähen mufs. Das Schauspiel solchen Kampfes bot hiernach mannigfache Wechselfälle. Bei dem Verfolger ist vornehmlich der glatt anliegende Helm ohne Krempe zu beachten, welche letztere das überfallende Netz aufgehalten haben würde. Wir geben hier noch den Grabstein des inschriftlich als Secutor bezeugten Urbicus in Mailand, Abb. 2344 (nach Schreiber, Kulturhistor. Bilderatl. 32, 6), wo der Helm auf den Übungspfahl (*palus*) gesetzt ist; ferner eine zierliche Thonfigur der Sammlung Campana nach Henzen explic. mus. Burghes tab. VII, 1 in Abb. 2345, und verweisen noch auf die einem öffentlichen Gebäude in Rom entstammende Basis mit dem Reliefbilde des Baton, der unter Caracalla berühmt war und von diesem durch ein glänzendes Leichenbegängnis geehrt wurde (Dio Cass. 77, 6), abgeb. bei Winckelmann Mon. ined. 199. Der letztere trägt das Ehrenzeichen der Halskette, ferner schmale Brustgürtel und Spangen an Armen und Beinen, welches alles als Ehrenschmuck anzusehen ist. Als Secutor kämpfte auch Commodus, der Kaiser, und zwar linkshändig, was übrigens nicht selten auch auf Denkmälern vorkommt. Diese Waffe war geehrter als der Retiarius.



2346 Prunkhelm.



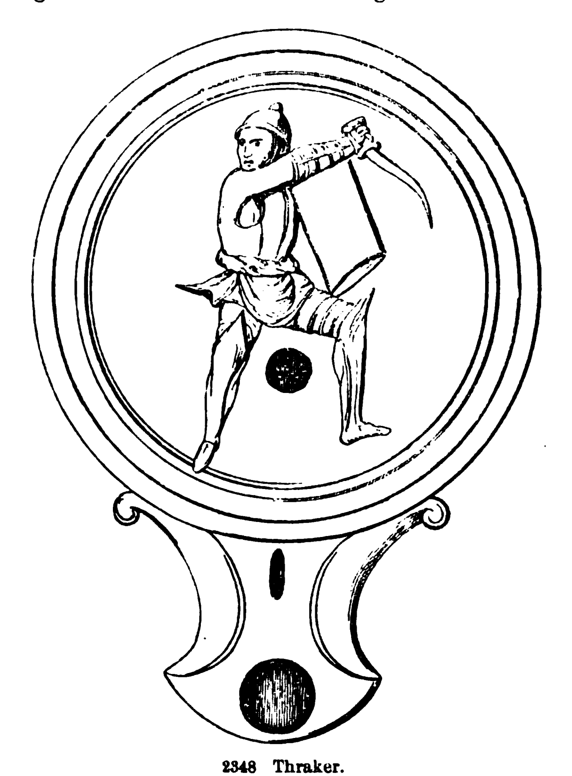
2347 Hoplomachos und Thraker.

Eine ähnliche Rüstung, wie der Secutor, trug der *oplomachus* (ὁπλομάχος), d. h. der Schwergerüstete, der gerade wie jener nur einen Abkömmling des alten Samniten darstellt und, nach Beobachtung der Denkmäler, von jenem sich nur dadurch unterscheidet, dafs er einen über dem Gesichte und rings um den Kopf mit breitem Eisenrande (Krempe) besetzten Helm trägt, der auch weit und hoch und mit grofsem Busche hervorragt. Diese Krempe und die ganze Einrichtung des Visiers wird deutlich an einem der pompejanischen Prunkhelme für Gladiatoren, den wir in Abb. 2346 nach Mus. Borb. III, 60 A hier wiedergeben. Fast unverkennbar ist der Hoplomachus hiernach auf einem pompejanischen Gemälde (Abb. 2347, nach Mazois IV tav. 48, 2; doch s. Helbig, Wandgemälde zu N. 1516) dargestellt, wo er links als Sieger dasteht und den spitzen Dolch zückt, dessen Griff zugleich mit einer vollständigen Schutzwehr seine Rechte umschliefst.

Der verwundete Gegner auf demselben Bilde gehört der folgenden Klasse an; er ist ein Thraker (*Thraex* oder *Threx*, nach den Inschriften). Diese erscheinen unter den Gladiatoren spätestens seit Sulla, waren schon in der Zeit der Republik sehr beliebt (vgl. Cic. prov. cons. 9; Philipp. VI, 13, VII, 17) und bilden die ganze Kaiserzeit hindurch die Gegnerschaft der Hoplomachen und Mirmillonen. Sie führen den kleinen runden Schild (*parma*), der aber häufig auch auf inschriftlich gesicherten Denkmälern viereckig ist, dazu als Angriffswaffe einen sichelartig gekrümmten, zuweilen auch ganz im rechten Winkel gebogenen Säbel (*sica*, die Nationalwaffe der Thraker; Gloss. Labb.: *sica* Θρακικὸν ξίφος ἐπικαμπές; Juven. 8, 201: *falx supina*). Dabei war aber ihre Rüstung vollständiger; aufser dem Visierhelm und der Beschienung

des rechten Armes tragen sie Schienen an beiden Beinen, und ihre Schenkel sind, wenigstens auf zahlreichen Bildern, mit Binden oder Riemen ganz umwunden. Auch pflegen sie Wämser zu tragen. Hiernach ist die Einzelfigur auf einer Thonlampe in Abb. 2348 nach Henzen, Explic. mus. Burghes. tab. VII, 9 ohne weiteres als Thraker erkennbar.

Die Gallier und Mirmillonen sind (auch nach den Alten) identisch, indem der erstere Name, nachdem Gallien das römische Bürgerrecht erhalten hatte, aus gleichem Grunde wie bei den Samniten abgeschafft wurde. Die Benennung *murmillo* leiten



2348 Thraker.

die Alten von dem Meerfisch μορμύλος ab, der als Zierrat über dem Helm angebracht war und Veranlassung gab, dafs die Retiarii bei der Verfolgung mit ihrem Netze spottweis sangen: *non te peto, piscem peto, quid me fugis, Galle?* (Festus s. v.). Indessen ist gerade der Fisch auf Denkmälern bis jetzt nicht nachgewiesen. Auch die übrige Ausrüstung läfst sich nur darnach einigermafsen bestimmen, dafs man als ständige Gegner der Murmillones in früherer Zeit (Pompeji) die Retiarii, späterhin aber die Thraker kennt, während die Retiarii nachher regelmäfsig den Secutores entgegen gestellt werden. Da wir aber wissen, dafs die Gallier sich grofser sechseckiger Schilde (aus Holz und mit Leder überzogen) bedienten (die z. B. auf dem Sarkophag Amendola Mon. Inst. I, 30 erscheinen), so gibt auch dies einen Anhalt zu ihrem Nachweise. Dergleichen Kämpfer führen dann einen leichten, das Gesicht frei lassenden Helm, Schurz und Gürtel (dafür später auch einen leichten gegürteten Kittel) und Eisenärmel, dagegen keine Beinschienen, sondern Schuhe, die mit dem Riemengeflecht bis zu den Waden hinaufreichen.



2349 Murmillo und Thraker.



2350 Lassofechter. (Zu Seite 2100.)

Ziemlich genau entsprechend finden wir den Gallier auf einer der zahlreichen kleinen und ziemlich flüchtig gearbeiteten Thonlampen, welche mit Gladiatorendarstellungen geschmückt sind, Abb. 2349 nach Henzen, Explic. mus. Burghes. tab. VII, 6. Die Abbildung zeigt hier nur das Relief im Innern der Lampe; das Loch zum Eingiefsen des Öles ist gerade zwischen den Beinen des Murmillo den sein sechseckiger Schild sicher kennzeichnet; die Schutzdecke des rechten Armes ist wahrscheinlich durch Schuld des Formers weggeblieben. Sein Gegner ist durch das gekrümmte Schwert und die Schienen an

beiden Beinen als Thraker bezeichnet; dafs er seine Waffe in der Linken trägt, braucht nicht aufzufallen, da Linksfechten als eine besondere Kunst der Gladiatoren galt, wie schon bemerkt; seinen Unterarm umwinden dicke Ringe von Eisen oder Leder.

Die genannten sind die Hauptgattungen der Gladiatoren, welche in den schriftlichen Erwähnungen und in Inschriften so sehr überwiegen, dafs die anderen auch hier kaum der Erwähnung bedürfen. So sind weder *dimachaeri*, die mit zwei Schwertern kämpften, noch *essedarii*, Wagenkämpfer (wahrscheinlich aus Britannien eingeführt, vgl. Caes. B. Gall. IV, 33), die bei Petron. 36; 45 und Suet. Calig. 35 genannt werden, aus Bildwerken bekannt. Einen *laqueator*, der mit geworfener Schlinge, einer Art Lasso, seinen Gegner einfängt, sehen wir auf einem Steine bei Henzen, Explic. mus. Burghes. tab. VII, 10 (hiernach Abb. 2350) deutlich dargestellt. Er entspricht der Schilderung bei Isidor. XVIII, 56: *laquearii — quorum pugna erat fugientes in ludo homines injecto laqueo impeditos consecutosque prosternere*, *amictos umbone pelliceo* — in der Hauptsache: er ist waffenlos bis auf die Schlinge und einen gebogenen Knüttel, hat aber den linken Arm geschützt; die Bekränzung des Hauptes mit Lorbeer zeigt den Sieger an. (Doch könnte der Mann und seine ganze Gattung auch zu den Tierkämpfern gehören.) — Die *andabatae* kämpften in frühester Zeit mit Helmen ohne Visierlöcher; doch verschwinden sie unter den Kaisern ganz Über die Besonderheiten der Velites und Provocatores lassen sich nur Vermutungen hegen. Paegniarii werden am wahrscheinlichsten als Kämpfer mit ungefährlichen Waffen gefafst, wie auf dem Nenniger Mosaik (oben S. 931 Abb. 1001) rechts unten ein Paar solcher Spielfechter dargestellt sind, die jeder am linken Unterarm eine Holzschiene nebst Parierstange in der Hand führen und sich mit Peitsche und Knüttel gegenseitig bearbeiten.

Über den äufseren Hergang bei den Gladiatorenspielen wollen wir uns kurz fassen. Sie fanden in den Amphitheatern statt, einer Klasse von Gebäuden, welche eigens für diese Schauspiele in Italien erfunden scheint und deren allgemeine Beschreibung oben S. 70 ff. gegeben ist. Maueranschläge, wie solche in Pompeji vorgefunden sind, verkündeten die Lustbarkeit oft lange im voraus. Am Tage vor dem Schauspiele erhielten die Gladiatoren öffentlich eine reiche Mahlzeit (*cena libera*), wobei unter den geprefsten Kämpfern oft rührende Scenen stattfanden, wie namentlich die Kirchenväter von den zu Opfern ausersehenen Christen melden. Dann eröffnete ein feierlicher Zug (*pompa*) durch die Arena das Schauspiel, bei welchem der Zuruf: *Have imperator, morituri te salutant!* (Sueton. Claud. 21: Glück auf, Kaiser; die dem Tode Geweihten begrüfsen dich!) hergebracht sein mochte. Für die Neulinge scheint bei dieser Gelegenheit eine Art von Spiefsrutenlauf Sitte gewesen zu sein, um ihre Standhaftigkeit zu prüfen. Nach der darauf folgenden Prüfung der Waffen durch den Veranstalter der Spiele (*editor*) fand zuerst ein Gefecht mit stumpfen (hölzernen) Waffen statt (*prolusio*); dann erst ging man zu scharfen Waffen (*arma decretoria*) über und das Kampfspiel wurde mit der Tuba und anderer Musik (namentlich auch dem Spiel der Wasserorgel) begleitet (Senec. Epist. 117, 25; Quintil. IX, 6: *sonuerunt clangore ferali tubae;* Petron. 36: *hydraule cantante;* s. auch oben Abb. 603 mit S. 569). Diesen Beginn des ernsten Kampfes stellt ein flüchtiges Wandgemälde auf der Mauer des Amphitheaters in Pompeji vor (Abb. 2351, nach Mazois, Ruines vol. IV, 48, 1). In der Mitte steht in weifser, langärmeliger Tunika der Kampfordner mit dem Stabe, seine Weisungen erteilend. Rechts davon der Samnit mit der Beinschiene und dem grofsen Schilde, dem ein Diener das Schwert reicht, während ein anderer im Hintergrunde seinen Helm hält. Links bläst ein Mann mit hohen Beinschienen in ein gekrümmtes grofses Signalhorn (vgl. dazu Abb. 325 und 603 mit S. 1658). Dafs derselbe auch Gladiator sei, ist nach seiner Tracht wohl kaum zu bezweifeln; da zur Seite

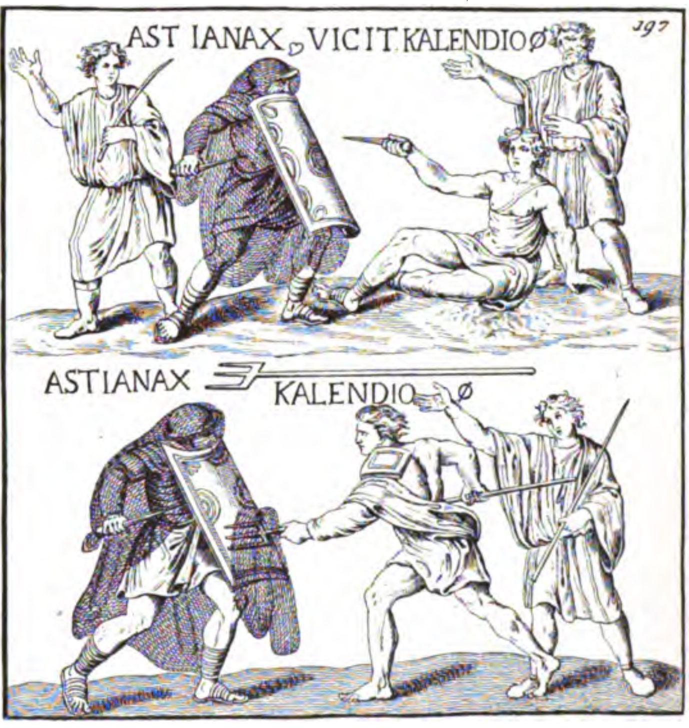


2351 Rüstung zum Gladiatorenkampfe.

wieder zwei Diener mit dem Helme und dem kleinen Schilde kauern, so gehört er zur Klasse der Thraker. Warum er selber bläst? wer will das sagen! Standbildartige Victorien mit Kränzen in den Händen umrahmen die Scene. Vgl. auch Helbig, Wandgem. N. 1515.

Wenn in dem Einzelkampfe ein Fechter getroffen wurde, so rief das Publikum: hat gesessen! (*hoc habet*, Donat. ad Terent. Andr. I, 1, 56; vgl. Vergil. Aen. XII, 296). War der Verwundete nicht im stande den Kampf fortzusetzen, so hob er die Hand und erwartete die Entscheidung der Zuschauer, ob er begnadigt werden oder vom Sieger sterben sollte (*ostensione digiti veniam a populo postulabant*, schol. Pers. Sat. 5, 119; *manum tollere*, Cic. consol. fr. 7; Hor. Epist. I, 1, 6). Ein Wink des Kaisers rettete natürlich schon das Leben (Ovid. epist. ex Ponto II, 8, 53). Zaghaftigkeit pflegte das Volk zu erbittern (Seneca de ira I, 2, 5); Feiglinge wurden von den Kampfwärteln mit Peitschen und glühenden Eisen in den Kampf getrieben (man sehe Quintilian. declam. 9, 6; Senec. epist. I. 7, 5); Tapferkeit und Heroismus erntete Beifall (Cic. Milon. 34, 92; Martial. spect. 29, 3). Das Volk gewährte die Begnadigung oder Entlassung (*missio*) durch Schwenken von Tüchern (Martial. XII, 29, 7) oder durch einen Gestus des Daumens (*presso pollice*, vgl. Hor. Epist. I, 18, 66), stimmte für Tod durch Wenden des Daumens nach unten (*verso pollice*, Juven. 3, 36). Im letzteren Falle hatte der Gladiator die Pflicht, mit Mut und Anstand seine Brust dem Todesstofse darzubieten (vgl. Senec. epist. IV, 1, 8: *sic gladiator tota pugna timidissimus jugulum adversario praestat et errantem gladium sibi attemperat*. Die Sieger erhielten Palmenzweige und Geldpreise. Die Gefallenen wurden auf Bahren in die Leichenkammer (*spoliarium*) geschafft, wobei Diener in den Masken des Mercur und des etruskischen Charon fungierten und mit glühenden Eisen prüften, ob nicht einer Scheintod heuchle (vgl. Tertull. apol. 15: *risimus et inter ludicras meridianorum crudelitates, Mercurium mortuos cauterio examinantem, vidimus et Jovis fratrem cadavera cum malleo deducentem*). — Diese Spiele haben sich bis ins 5. Jahrhundert erhalten.

Gemälde mit Darstellungen von Gladiatorenspielen waren im Altertume häufig, wie Plin. 35, 52 erzählt; man bemalte damit ganze Säulenhallen. Vornehme pflegten das Gedächtnis der von ihnen gegebenen Spiele auch in Mosaiken ihrem Hause zu erhalten; so haben wir das erwähnte in Nennig, und ein noch reicheres, aber weit roher ausgeführtes im Eingangssaal der Villa Borghese in Rom, herausgegeben von Henzen in den Dissertazioni dell' academia pontificia XII, 1852. Wir geben als kleine Probe zunächst ein aus Rom stammendes, jetzt in Madrid befindliches, nach Winckelmann, Monum. ined. 197 (Abb. 2352), auf dem der Kampf des Retiarius mit dem Secutor zweimal dargestellt ist. Die Zeichnung, welche Winckelmann benutzte (er sah das Original nicht), kann nicht sehr genau sein; die Bekleidung des Retiarius widerspricht



2352 Secutor und Retiarius.

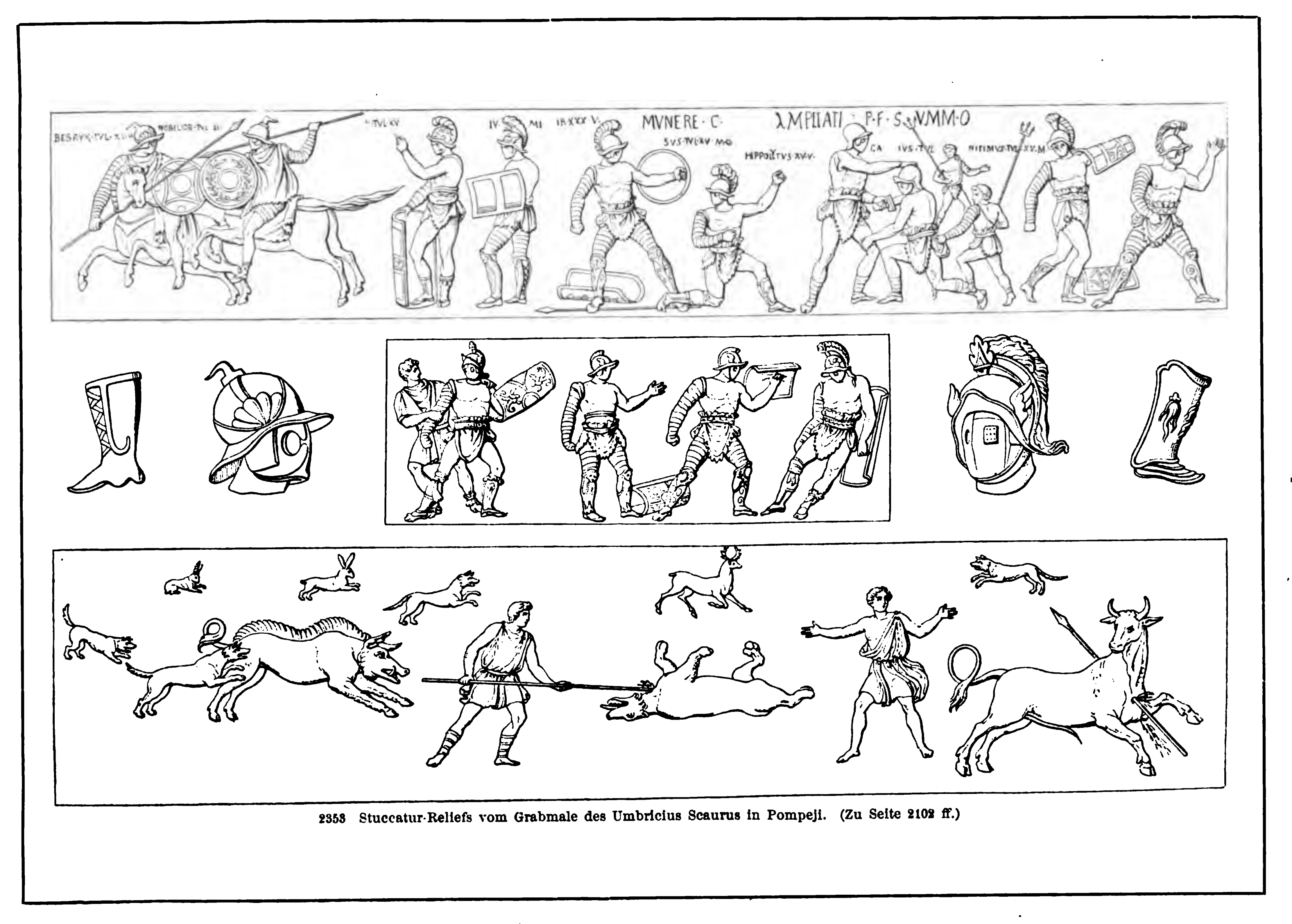
der sonstigen Tradition, er ist oben ohne Armschiene, unten ohne Schuhe; das Netz vor dem Schilde am unteren Bilde ist ganz unklar; indes fehlt es an einer genauen Beschreibung. Wie sich die beiden Darstellungen zu einander verhalten, hat, so viel uns bekannt, noch niemand gesagt. Wir sehen die zwei Hauptmomente desselben Kampfes. Zuerst hat unten Kalendio sein Netz dem Secutor Astyanax kunstgerecht über den Kopf geworfen und greift ihn nun mit dem Dreizack an, wobei ihn ein jugendlicher Lanista durch Zuruf ermuntert; also ungefähr dieselbe Situation, wie oben in Abb. 2343 Taf. XCI. Darauf aber erfolgt ein geschicktes Manöver des Gegners, durch welches der Dreizack zerbricht oder aus der Hand geschleudert wird (er liegt unzerbrochen am Boden) und zugleich gleitet Kalendio, vielleicht schon stark verwundet, zur Erde, und ist (auf dem oberen Bilde) dem Sieger Astyanax (*vicit*) wehrlos preisgegeben, wie das seinem Namen beigeschriebene

Zeichen ⌀ = Θ, d. h. θάνατος (vgl. Pers. Sat. 4, 13: *theta nigrum;* Martial. VII, 37, 2) deutlich besagt. Der hinter dem Gefallenen stehende bärtige Mann scheint eine Geberde des Mitleids zu machen, ist aber doch vielleicht nur der Diener, welcher den Toten fortzuschaffen hat[1]).

Schon in den ersten anderthalb Jahrhunderten der Kaiserzeit, als die Leidenschaft für Gladiatorenspiele im Leben mancher halb närrischen Herrscher eine so grofse Rolle spielte, schied sich der ganze Zuschauerraum in die Parteien der ›Kleinschildner‹ (*parmularii,* Quintil. II, 11, 2), welche die Thraker begünstigten, und der ›Grofsschildner‹ (*scutarii*), welche es mit Mirmillonen und anderen Schwergerüsteten hielten. Caligula und Titus begünstigten den kleinen Schild (Suet. Calig. 54. 55, Tit. 8), Domitian den grofsen (Suet. Domit. 10; Martial. IX, 68. XIV, 213). Dem Trajan wird es als Ruhm angerechnet, dafs ihn diese Spielereien des Publikums gleichgültig liefsen (Plin. Panegyr. 33), und Marc Aurel hebt auch hervor (Comment. I, 5), dafs er selbst den Parteien der Grofs- und Kleinschildner ebenso fern stand, als den Grünen und Blauen im Circus. Wichtig ist die Sache nur für den hiernach fast notwendigen Rückschlufs, dafs der Hauptunterschied der Kämpfer sich in diesen zwei Gegensätzen konzentrierte (diese berührt auch Juvenal 6, 256 ff.) und die sonstigen Spielarten oder Abnormitäten nicht sehr zur Geltung kamen. Eine gewisse Gleichmäfsigkeit treffen wir denn auch namentlich auf dem umfangreichsten erhaltenen Denkmale, den Stuckreliefs an dem Grabmale des Umbricius Scaurus in Pompeji, welche die unter Claudius oder in der ersten Zeit des Nero (41—59) zu Ehren des Verstorbenen gegebenen Spiele darstellt. Wir geben sie nach der auf frühere Zeichnungen und die erhaltenen Reste gegründeten Publikation im Mus. Borb. XV a Taf. XXX in Abb. 2353.

Das erste Kämpferpaar links besteht aus Reitern, die bei Gladiatorenspielen nicht häufig genannt werden. Sie pflegten die Feier zu eröffnen, nach Isidor. orig. XVIII, 53: *genera gladiatorum plura, quorum primus ludus equestrium. Duo enim equites praecedentibus prius signis militaribus, unus a porta orientis alter ab occidentis procedebant in equis albis cum aureis galeis minoribus et habilioribus armis, cett.* Nach der Abbildung sind sie unter der Tunika gepanzert, tragen Visierhelme (davon einer unterhalb in gröfserem Format wiederholt), und Eisenärmel um den rechten Arm; sie führen den Kampf mit langen Lanzen. Bebryx hat nach der Beischrift 15 Siege davongetragen (TVL· XV. V.), Nobilior 12. Das Manöver der Kämpfer scheint dahin zu deuten, dafs Nobilior durch eine rasche Wendung seinen Gegner getäuscht hat und im Begriff steht, ihm die Lanze in die Brust zu stofsen. — In den folgenden Gruppen der Fufskämpfer beider Reihen lassen wir die dritte, welche aus vier Personen besteht, worunter zwei mit dem Dreizack, zunächst bei Seite und bemerken, dafs von jedem der anderen Paare ein Kämpfer zwei Beinschienen und mit Riemen umwundene Schenkel hat, dabei aber einen kleinen runden oder viereckigen Schild führt, während der Gegner mit grofsem gewölbtem Schilde bewaffnet ist, dafür aber an den nackten Beinen nur halbhohe Lederstiefel oder, wenigstens am linken, eine kurze Schiene trägt. (Wie schon bemerkt, läfst die schlechte Erhaltung des Reliefs bei Einzelheiten Zweifeln Raum, wie denn namentlich die meisten Waffen, welche vielleicht blofs gemalt waren, nicht mehr zu sehen sind.) Da die hohen und stark geränderten Visierhelme keinen Unterschied ergeben (nur zwei der unteren Reihe sind ohne Büsche), so haben wir nur Thraker mit kleinen Schilden (*parmularii*) und ihnen gegenüber schwergerüstete Samniten oder Hoplomachi mit grofsen Schilden vor uns. Überall ist die Entscheidung schon gefallen; in drei Fällen hat der Thraker gesiegt, in zweien der Samnit. In der ersten Gruppe hat der auf seinen Schild gestützte Samnit, welcher an einer (in unserer Abbildung nicht sichtbaren) Brustwunde blutet, die Hand gegen die Zuschauer erhoben, wie es die Sitte gebot, um sich als besiegt zu erklären und Gnade zu erbitten; ruhig und gefafst steht der alte Kämpe da, welcher nach der Beischrift schon 15 Siege erfochten hatte (sein Name ist, wie ein grofser Teil der anderen, verwischt). In der zweiten Gruppe hat der Thraker den Samniten entwaffnet, er tritt auf dessen Lanze (eine auffallende Waffe; etwa vom Zeichner versehen statt des Schwertes?); jener ist mit tiefer Brustwunde aufs Knie gesunken und hebt die Linke, während er verzweifelnd und ängstlich nach dem schon das Schwert zückenden Sieger umblickt. Links über seinem Haupte sind neben dem verwischten Namen 15 Siege verzeichnet, dabei aber steht M. Θ., welche man als *mors* und θάνατος, auf seinen Tod deutet. Die folgende Scene mit vier Personen ist verschieden aufgefafst worden. Den beiden Kämpfern mit glatten Helmen fehlen die (vielleicht nur abgeworfenen?) Schilde und die Beinschienen, sie können also nur Secutores sein, da auch neben ihnen Retiarii stehen, denen aber Dolch und Netz abgeht, obwohl der eine wenigstens noch nicht gekämpft hat. Entweder haben nun die beiden Secutores sich gemessen und der Sieger stöfst dem verwundet Hingesunkenen, der in

[1]) Es mufs an diesem Bilde auffallen, dafs das übergeworfene Netz gar keine Wirkung thut. Aus Juven. 8, 207 ff. scheint zu folgen, dafs dasselbe durch ein Seil an dem Gürtel des *retiarius* befestigt war, damit er es bei einem Fehlwurfe zu sich zurückziehen, beim Gelingen aber den Gegner mittels desselben zu Boden reifsen konnte.



2353 Stuccatur-Reliefs vom Grabmale des Umbricius Scaurus in Pompeji. (Zu Seite 2102 ff.)

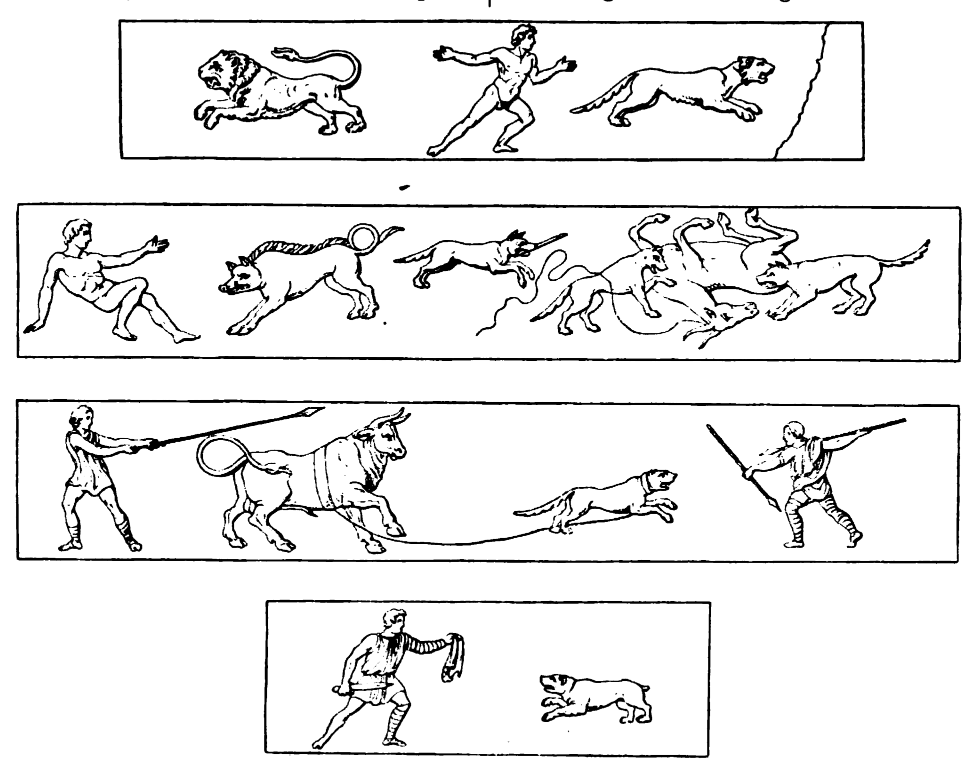
Todesangst sein Knie umfafst, das Schwert in den Hals; dann wird der dahinter stehende mit dem Dreizack ebenso wie sein Genofs einfach als Diener zu fassen sein, der sich anschickt, den Leichnam des Getöteten aus der Arena zu schleifen. Man will diese Erklärung mit der Kleinheit letzterer Figuren begründen. Haltbarer jedoch ist die Annahme, der Retiarius mit dem Dreizack selber habe den Secutor zu Falle gebracht, welcher nun zu sterben verurteilt ist (und seine Geberde zeigt ihn als Feigling); aber da der Dreizack zur Hinrichtung sich nicht eignet, mufs der andre Secutor, welcher erst später mit dem zweiten Retiarius zu kämpfen hat, das Urteil vollstrecken, wobei der eigentliche Sieger, indem er dem Besiegten den Fufs aufsetzt und sein Gewand fafst, symbolisch sein Recht wahrt. In der letzten Gruppe des oberen Streifens ist aber der Thraker besiegt, sein Schild liegt am Boden, er hebt die Hand; während hinter ihm der Sieger triumphierend seinen (etwas zu stark verkürzten) Schild schwingt und sich im Kreise dreht, das Urteil der Zuschauer beobachtend. — In der zweiten Bildreihe finden wir die Gegensätze in den Personen und auch in den Linien sehr hübsch gruppiert. Links ein siegreicher Samnit (sein Helm und seine Gamasche nochmals gröfser rechts daneben), der sich von dem Kampfwärtel kaum abhalten läfst, den entwaffneten Gegner schon vor der Entscheidung des Volks niederzustechen. Rechts gleitet soeben tödlich getroffen ein anderer Samnit auf seinen Schild nieder; er wird mit Anstand sterben.

Der unterste Bildstreifen dieses Reliefs führt uns zu 3. den Tierkämpfen, der dritten Gattung der Schauspiele, welche ebenfalls im Amphitheater vorgestellt wurden und als Zugabe oder eigentlich Vorspiel zu den Gladiatorenspielen, wie auch hier auf dem Bilde, betrachtet werden können. Freilich gibt dies Bild von dem ungeheuren Apparate der Tierhetzen (*venationes*) bei römischen Spielen keinen Begriff. Die erste, von der wir wissen, gab M. Fulvius Nobilior, der Besieger Aetoliens, 186 v. Chr.; gegen Ende der Republik wurde aber schon das Staunenswerteste darin geleistet. Die wilden Tiere des nördlichen Afrika und des inneren Asien wurden in ungeheuerlichen Massen eingefangen und nach Rom befördert, so dafs das Geschäft einen förmlichen Handelsartikel bildete und man die Einfuhr mit Zoll belegen konnte. Der Reichtum Afrikas an Panthern und Leoparden, Löwen und Elephanten ergofs sich in den Circus; Straufse kennt dort schon Plautus; Nilpferde und Krokodile gab Scaurus im Jahre 58; Pompejus führte das Rhinoceros ein und Cäsar die Giraffe. Bei den Massenmorden, welche die stets wiederholten Lustbarkeiten der Römer im ganzen Reiche nötig machten, ist die rasche Abnahme dieser Tiergattungen in den meisten zugänglichen Gegenden erklärlich. Dennoch konnte z. B. Kaiser Commodus noch an einem Tage eigenhändig fünf Nilpferde erlegen, wie ein Augenzeuge erzählt. In den Spielen des Pompejus und Cäsar hört man von 500 Löwen, ebensoviel Bären und 40 Elephanten. Ähnliche Zahlen kommen auch später vor; Augustus gibt in seinem Regierungsberichte selbst an, dafs in 26 von ihm gegebenen Schauspielen 3500 afrikanische Tiere erlegt seien. Unaufhörliche Jagden mufsten die kaiserlichen Tiergärten stets wieder füllen, wo die Bestien durch ihre aus der Heimat entstammenden Wärter gehütet wurden. In der Zähmung und Dressur selbst der wildesten Tiere, welche auch als Schauspiel vorgeführt wurde, hatte man es weiter gebracht als das moderne Europa nur ahnt; die Tierbändiger der Römer haben schier Unglaubliches geleistet. Gezähmte Löwen liefen in den Kaiserpalästen frei umher; der Triumvir Antonius spannte sie vor seinen Wagen (Plut. Anton. 9; Plin. 8, 55); Elephanten richtete man sogar ab, auf Seilen zu gehen! — Bei den Spielen wurden zunächst förmliche Jagden aufgeführt und zwar von bewaffneten Jägern mit Hilfe von Hunden, deren beste Rasse man besonders aus Britannien verschrieb und eigens dazu dressierte. Wilde Tiere des fernen Auslandes liefs man sehr gerne durch Jäger aus ihrer Heimat bekämpfen; so sieht man auf Abb. 1001 (dem Nenniger Mosaik) links neben den Gladiatoren einen (im Originale braunen) Mauren, der einen Panther durch einen Speerwurf (im Speerwerfen war diese Nation besonders geübt) erlegt hat und in stolzer Haltung den Beifall der Menge entgegennimmt. In dem darüber befindlichen Medaillon führt ein alter Tierbändiger einen gezähmten Löwen, der ruhig seine Tatze auf den abgehauenen Kopf eines Waldesels (*onager*) legt und zeigen soll, wie er seine Natur und seinen Appetit zu bezwingen im stande ist. Rechts davon sehen wir, wie ein Tiger einen wilden Esel niedergeworfen hat und triumphierend aufblickt, und weiter unterhalb sind drei leichtgeschirmte Tierfechter, nur mit Peitschen bewaffnet, im Kampfe mit einem Bären begriffen, der einen von ihnen schon niedergerannt hat und sich anschickt, ihn ins Genick zu beifsen. Man pflegte endlich auch Tiere gegen einander zu hetzen, namentlich Stiere gegen Bären oder Löwen. Was aber die Tierkämpfer anlangt, welche auch in eigenen Schulen geübt wurden, so müssen sie nach den Erzählungen der Alten den heutigen Stierfechtern weit überlegen gewesen sein. Denn Stiergefechte waren auch schon vor der Römerzeit in Thessalien einheimisch. Bei diesen ταυροκαθάψια pflegte man den Stier an den Hörnern zu fassen, wie Theseus gethan, und man übte ganz den jetzigen ähnliche Handgriffe. Aber in der römischen Arena gab es Leute, die einen Bären mit einem geschickten Faustschlage auf den Kopf zu töten ver-

mochten (Plin. 8, 130). Der Jäger Karpophorus, der 20 wilde Tiere in einem Spiele erlegt hatte, wird von Martial (I, 27) nicht übel mit Hercules verglichen.

Den schneidenden Gegensatz hierzu bilden freilich die grausamen Hinrichtungen durch wilde Tiere, welche wirklich auf gesetzlichem Grunde beruhten, aber, um die Schaulust der Menge zu befriedigen, zur empörendsten Grausamkeit gesteigert wurden. Wehrlose oder elend bewaffnete Menschen, auch nackt und an Pfähle gebunden, wurden der durch Hungerqual gesteigerten Wut der Bestien preisgegeben. (Die bekannte Geschichte des Androklus erzählt Gellius N. A. V, 14.) Wir schweigen von dem Raffinement der Marter dieser unglücklichen Opfer durch die Fiktion von mythologischen Scenen, welche man mit theatralischem Gepränge ausstattete, wie z. B. die Verbrennung des Herakles auf dem Oeta. Bekanntlich spielten diese Scheufslichkeiten bei den Christenverfolgungen eine Hauptrolle. Von ihnen geben glücklicherweise die erhaltenen Bildwerke gar keine Vorstellung, aber auch die Tierkämpfe der Gladiatoren sind dürftig bedacht; die ideale Richtung der Kunst hielt davon zurück.

Auf dem untersten Bildstreifen von Abb. 2353 sehen wir mehrere Jagdscenen ohne weiteres neben einander gestellt. Links wird ein kräftiger Eber von Hunden gejagt; in der Mitte hat ein leichtgeschürzter Jäger einen tüchtigen Bären mit dem Spiefse sicher erlegt, so dafs er sich in unbeholfener Darstellung blutend wälzt; weiter rechts aber hat ein Stierfechter dem Stiere mit der Lanze den Körper vollständig durchbohrt und jubelt auf mit dem Gestus der Circushelden, während das verwundete Tier wütend an ihm vorübersprengt. Zur Füllung des Raumes hat der Künstler im Hintergrunde noch ein paar Hasen und einen Hirsch zwischen zwei Hunden angebracht, die der Kurzweil und Mannigfaltigkeit des Spieles ohne Zweifel auch in Wirklichkeit oft dienten. — Wir fügen dazu die übrigen Reliefs von demselben Denkmal, welche alle auf der rechten Seite unvollständig erhalten sind (Abb. 2354, nach Mus. Borb. XV A tav. XXIX). Hier tritt uns im obersten Bildstreif eine ganz unverständliche Scene entgegen; wodurch hat der völlig nackte Mann die Flucht der beiden Tiere bewirkt? wie eine Dressurscene sieht es nicht aus. Im zweiten Streifen ist links ein nackter Mann hingestürzt, während ein Keiler auf ihn losrennt; vielleicht hat er seinen Speer zerbrochen, von dem ein Stück der rechtshin jagende Wolf im Maule trägt. Weiterhin haben zwei Wolfshunde einen Hirsch (oder eine Antilope?) niedergeworfen, welche noch einen langen Strick an den Hörnern nachschleppt; man vermutet, dafs sie vorher damit angebunden war und sich erst losreifsen mufste, um ihren Angreifern zu entfliehen. — In der dritten



2354 Gefährliche Tierhetzen.

Reihe finden wir einen Panther durch ein Seil mit einem grofsen Stier verbunden (vgl. Senec. de ira III, 43, 2): dieser fürchtet das Raubtier und wird von dem hinterher gehenden Fechter angestachelt und vorwärts getrieben, während der mit zwei Speeren bewaffnete Hauptkämpfer den günstigen Moment zum sichern Wurfe erspäht. Endlich sehen wir unten den Beginn des Kampfes gegen einen Bären. Der linke Arm und das linke Bein des Bestiarius ist mit Lederriemen geschützt: er führt in der Rechten das Schwert, in der Linken aber (wie die spanischen Stierfechter) ein Tuch, welches er dem Tiere vorhält oder auch überwerfen will, um es zu blenden. Da diese Kämpfe mit dem Tuch erst unter Claudius eingeführt wurden (Plin. 8, 54), so ergibt sich hieraus das spätere Datum dieses Reliefs.



2355 Tierkämpfe im Circus. (Zu Seite 2107.)

In gröfserem Stile gehalten ist ein Marmorrelief, welches seinem Kunstcharakter zufolge aus der Zeit des Augustus stammt, und da es im Theater des Marcellus gefunden ist, wahrscheinlich zum Schmuck

dieses Gebäudes gearbeitet war. Wir geben es in Abb. 2355 nach Mon. Inst. III, 38 und folgen der Erläuterung von Henzen in Annal. Inst. 1842 p. 12 ff. In der zusammendrängenden Weise des historischen Reliefstils der Römer sehen wir ohne Hintergrund — die äufsere Architektur eines Amphitheaters in der linken Ecke ist eine absurde Zuthat von moderner Hand —, aber selbstverständlich in der Arena, vier Fechter in regelrechtem Kampfe gegen einen Löwen, einen Panther und einen Bären begriffen, während ein fünfter schon niedergerannt und anscheinend schwer verwundet ist. Jene vier tragen als Schutzwehr auf dem Kopfe nur leichte, verschiedenartig verzierte Helme mit hohen Bügeln und Federbüschen, auch mit breiten Backenlaschen und einem Stirnschutz, aber ohne Visier. Den Hals umgibt ein breiter Metallreif; übrigens bedeckt den Körper nur eine leichte, gegürtete Tunika, welche gleich der griechischen ἐξωμίς die rechte Schulter und Brust ganz frei läfst. An den Füfsen tragen zwei von ihnen Sandalen mit dem nötigen Riemenwerk, nur der Kämpfer zumeist rechts hohe Schnürstiefel. Alle führen kurze, breite Schwerter und haben den rechten Unterarm ähnlich wie Faustkämpfer mit Riemen umschnürt. Die Schilde von mäfsiger Gröfse sind bei zweien viereckig, bei einem dritten anscheinend achteckig. Die Tiere sind nach der Sitte mit breiten und geschmückten Riemen um Brust und Leib gegürtet; ein grofser Eisenring an dem Schlufs auf dem Rücken diente zur Ankettung in ihren Käfigen; der Bär schleppt noch das lange Seil nach, wodurch er vielleicht mit einer andern Bestie verkoppelt war. Der links am Boden liegende Kämpfer, welcher abweichend von den übrigen einen vollständigen, auch die Arme deckenden Schuppenpanzer trägt, ist vom Herausgeber als ein (vermeintlicher oder wirklicher) Parther erkannt, bei denen Löwenjagden heimisch waren, und vielleicht mit Absicht als unterliegend dargestellt. (Vgl. über die Rüstung Herod. VII, 61, Plut. Crass. 24 ff.) Der mit stattlicher Mähne gezierte Löwe (diese Art wurde am höchsten geschätzt, Plin. VIII, 17), welcher schon den Parther niedergeworfen hat, beifst eben den seines Schildes beraubten Kämpfer in den linken Arm und schlägt ihm zugleich die Pranke in die Brust, so dafs wir Schmerz und Ohnmacht in seiner Miene zu erkennen glauben und zweifeln, ob der Stofs seines Schwertes noch bis zum Herzen des Tieres durchdringen wird; erst der zu Hilfe eilende Genofs mag ihn rächen. Auch bei dem Panther schwebt die Entscheidung, wogegen der Bär schon eine schwere Wunde empfangen zu haben scheint und infolge davon das Haupt seitwärts sinken läfst, während er seinem Angreifer den Schild zu entreifsen sucht und mit dem Hinterfufse dessen Knie zerreifst, bis ihm der das Haupt, seinen schwächsten



2356 Sog. Diptychon. (Zu Seite 2108.)

Teil, treffende Schwerthieb den Rest geben wird. Die Zeichnung der Tiere beweist fleifsige Naturstudien, zu denen die Künstler damals Gelegenheit hatten (vgl. oben S. 1190), die Fechter selbst sind etwas soldatisch steif gebildet und stehen gegen griechische Arbeiten sehr zurück.

Die Tierkämpfe haben noch längere Fortdauer gehabt als die eigentlichen Gladiatorenspiele; sie erhielten sich, allerdings mit einiger Veränderung des Zuschnitts, mindestens bis ins 6. Jahrhundert. Noch Justinian verpflichtete im Jahre 536 die Konsuln zur Abhaltung derselben neben dem Wagenrennen, und sein Geheimschreiber Cassiodorus bewunderte in Rom die Gewandtheit und Schnelligkeit, mit welcher sich die Tierkämpfer den Angriffen der Bestien zu entziehen wufsten, sowie die mancherlei künstlichen Vorrichtungen, welche zu ihrem Schutze getroffen waren, um das Schauspiel weniger blutig zu machen. Wir kennen davon einiges aus den sog. Diptychen, d. h. den geschnitzten Elfenbeindeckeln der Einladungen zu den Spielen, welche die Konsuln an ihre Freunde versandten. Die Gestalt dieser mehr kostbaren als künstlerisch bedeutenden Buchdeckel, welche 30 bis 40 cm hoch zu sein pflegen, gewinnen wir aus Abb. 2356 (nach Gori Thesaurus diptychorum, Florent. 1759 vol. I tab. VII), welche die Rückseite eines Deckels wiedergibt und in der Darstellung der Figuren des oberen Teiles mit dem Vorderteile bis auf unbedeutende Abweichungen identisch ist. Nach der Inschrift des vorderen Deckels ist hier Flavius Areobindus, Konsul des Jahres 506 in Konstantinopel, dargestellt; unsre Seite enthält nur seine Titel, welche man liest: *EXComes SACri STAbuli ET Magister Militum Per ORientem EXConsul Consul Ordinarius.* Der Konsul sitzt in seinem schweren Prachtornat (über die Form der Toga s. oben S. 1833) auf dem von dekorativen Löwen getragenen Sessel, dessen Armlehnen durch eine Art von kleinen Karyatiden gebildet werden, welche (wie man auf der andern Seite deutlicher sieht) zwei grofse, mit Steinen gezierte Siegelringe über ihrem Haupte halten. Areobindus fafst in der Linken das Scepter, auf dem ein Adler im Lorbeerkranze von einer Kriegerfigur (des Kaisers?) mit Schild und Weltkugel überragt wird. Hinter ihm erscheinen zwei Angehörige seiner Familie; vielleicht links seine Mutter oder Gemahlin, rechts sein Sohn. Unten finden wir über dem das Amphitheater andeutenden Halbrund acht Zuschauer. Den Hintergrund der Arena nimmt eine Wand oder Mauer mit niedrer Thür ein, an welcher ein Circusgymnastiker auf den winzigen Vorsprüngen hinaufgelaufen ist, um dem Bären zu entgehen, der ihn dennoch eben zu erfassen scheint. Das gefährliche Kunststück wird schon genau ebenso unter Kaiser Carinus (283 n. Chr., s. oben S. 373 mit Abb. 409) als eine stehende Belustigung erwähnt (Flav. Vopisc. Carin. 19: *tichobates, qui per parietem urso eluso cucurrit*). Links davon ist eine Art Strohpuppe aufgestellt, mittels deren sich der seitwärts stehende Mensch zu decken und den Bären zu necken sucht. Solche *homines foeneos in medium ad temptandum periculum projectos* kennt schon Cicero (fg. orat. pro Cornel. 1); sie heifsen auch *pilae*, weil man mit ihnen wie mit Bällen zu werfen und zu spielen pflegte (Martial. pect. 9. 19). Das durchlöcherte Brett oder Blech, welches ihr Gesicht darstellt, diente dem dahinter stehenden Kämpfer als Visier zur Beobachtung. Gegenüber sucht ein anderer den Wandläufer von seinem Verfolger zu befreien, indem er den Bären neckend schlägt und dann die bretterne leichte Wand als grofsen Schild benutzt. Unten rechts sehen wir ein drehbares Gerüst mit drei (oder sonst auch vier) Wänden aus Latten, in die sich der unbewaffnete Springer hineinschmiegt. Diese Maschine hiefs *cochlea* (Schnecke) und war schon in Ciceros Zeit in Gebrauch (Varro R. Rust. III, 5, 3) bei Stierkämpfen[1].



2357 Stück von einem Diptychon. (Zu Seite 2109.)

[1]) Man vgl. auch Cassiodor. Variarum V, 42: *alii tribus, ut ita dicam, dispositis ostiolis paratam in se rabiem provocare praesumunt: in patenti area cancellosis se postibus occulentes, modo facies modo terga monstrantes, ut mirum sit evadere quos ita respicis per leonum ungues dentesque volitare.* — Ebenso auf Münzen bei Sabatier Contorniates pl. IX, 4. 5.

Daneben wirft einer dem Bären die Schlinge über den Hals, während dieser gerade nach den Beinen eines andern schnappt, der Rad zu schlagen oder geradezu über das Tier zu springen scheint. Noch gefährlichere, aber wohl bezeugte Künste sehen wir auf einem andern Diptychon des Jahres 517 (Abb. 2357, nach Gori Thesaurus I, XI) ausgeführt. Zwar sind die zu beiden Seiten befindlichen Häuschen, aus welchen die Bären eben herausstürzten, wohl auch seitig aufziehen und niederlassen, ist auch an sich verständlich. Links davon läfst einer den vom Bären zerrissenen Strohmann im Stich, während rechts ein anderer dem Tiere die Schlinge anscheinend schon umgeworfen hat, wobei er auf einer mit dem Kreuz verzierten grofsen rollenden Kugel sich fortbewegt. Dafs dies ebenfalls eine beliebte Art des Spieles war, sehen wir aus dem Vorkommen solcher Kugeln auch auf Abb. 2356[1]).



2358 Wettläufer in Athen. (Zu Seite 2111.)

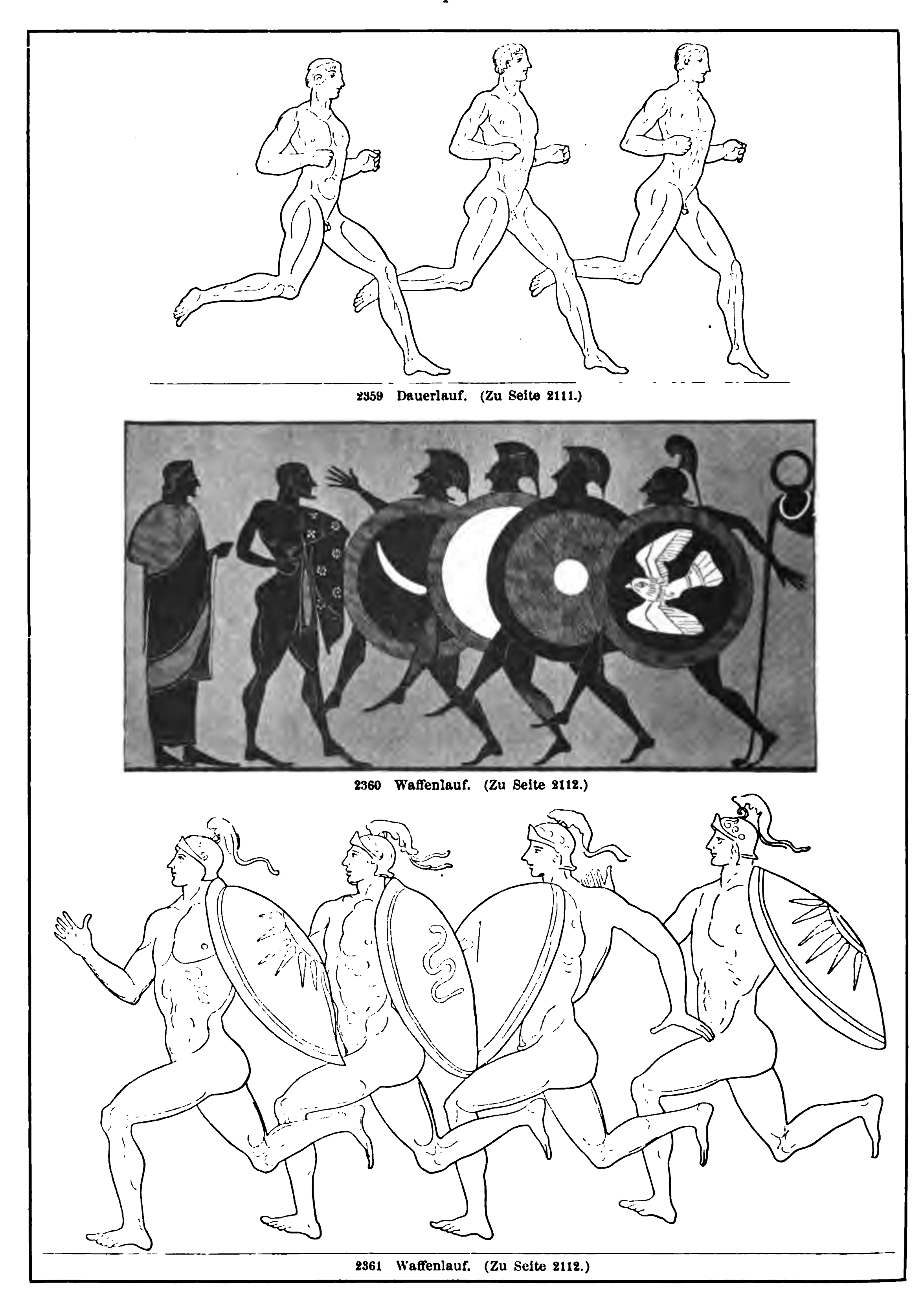
zum Rückzuge für die gefährdeten Künstler geeignet; aber dem nackten Manne, welcher eben auf ein kurzes Holz sich stützend, den Totensprung (sog. *salto mortale*) über den Bären ausführt, ist durch die Raumbeschränkung des Bildschnitzers wenig Hoffnung dazu gelassen[1]). Die Lage der beiden, die in Flechtkörben sitzend sich abwechselnd mittels eines Seiles gegen-

Die Naumachien, d. h. Seegefechte von ganzen Flotten in dem unter Wasser gesetzten Amphitheater oder in eigens dazu gegrabenen Becken (vgl. oben S. 1517), welche seit Cäsar manchesmal das römische Volk durch unerhörte Massenkämpfe und seltne Pracht in Erstaunen setzten, sind ihrer Natur nach der künstlerischen Darstellung, wenigstens im Sinne der Alten, schwer zugänglich. Wir können nur auf das in Abb. 1697 auf Taf. LIX gegebene pompejanische Wandgemälde verweisen, welches S. 1636 erläutert ist.

---

[1]) Cassiodor. Variar. V, 42 schildert das Manöver, wie der nackte Bestiarius dem Tiere entgegenläuft: *Tunc in aere saltu corporis elevato quasi vestes levissimae supinata membra iaciuntur, et quidam arcus corporeus supra belluam libratus, dum moras discedendi facit, sub ipso velocitas ferina discedit.* Prudentius deutet dies Manöver an: *Inde feras volucri temeraria corpora saltu Transiliunt mortisque inter discrimina ludunt.* Genau so auch auf der Münze bei Sabatier Contorniates pl. VIII, 14.

[1]) Cassiodor. l. c.: *alter labenti rota feris offertur; eadem alter erigitur, ut periculis auferatur.* Auch das sog. Radschlagen wird beschrieben und wie sich einer in Binsengeflecht einwickelt und zusammengezogen wie ein Igel darin auf der Erde fortrollt, sowie andre sinnreiche und kurzweilige Arten des Entschlüpfens durch Körpergewandtheit.



2359 Dauerlauf. (Zu Seite 2111.)

2360 Waffenlauf. (Zu Seite 2112.)

2361 Waffenlauf. (Zu Seite 2112.)

(Gröſstenteils nach L. Friedländer, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Kaiserzeit II, 257 ff.; desselben Aufsatz in Marquardt-Mommsen, Handbuch der röm. Altertümer VI, 482 ff.) [Bm]

Wettlauf. Der Wettlauf (δρόμος) gehört zu den ältesten gymnastischen Übungen und spielt schon in den Homerischen Gedichten eine wichtige Rolle (bei den Spielen zur Leichenfeier des Patroklos, Il. XXIII, 778 ff.; bei den Phäaken, Od. VIII, 120). Er gehörte ebenso zu den regelmäſsigen Körperübungen, welche für Knaben und Jünglingen einen Teil der Erziehung ausmachten, als er in den Wettspielen zu Olympia und anderwärts seinen festen Platz hatte und namentlich auch im Pentathlon von Bedeutung war (vgl. Art. ›Fünfkampf‹). Schon frühzeitig scheint man daher an den meisten Orten einen bestimmten Platz als Rennbahn für die Wettläufer hergerichtet zu haben, das Stadion, wobei man zugleich darauf Bedacht nahm, daſs auch für das Publikum Plätze sich fanden, von denen aus es bequem den Kampfspielen folgen konnte. In Athen lag das Stadion im Südosten der Stadt (vgl. hierüber und über die Resultate der Ziller'schen Ausgrabungen S. 42 f.), in Olympia im Nordosten (vgl. S. 1104 F f.). Zur Zeit, als man die Gymnasien reichhaltig mit Anlagen der verschiedensten Art ausstattete, pflegte bei denselben auch ein besonderer Platz für den δρόμος nicht zu fehlen. Näheres über die Einrichtung der Stadien, über die Ablaufschranken u. s. w. findet man an den angegebenen Stellen angeführt.



2362 Wettläuferin. (Zu Seite 2112.)

2363 Griechisches Wettfahren. (Zu Seite 2112.)

Die einzelnen Arten des Wettlaufs unterscheiden sich teils nach der Länge der Bahn, teils danach, ob die Läufer unbekleidet oder mit Rüstung versehen sind. Was das erstere anlangt, so unterschied man in Olympia und anderwärts vier Arten: 1. den einfachen Lauf, bei welchem das Stadion (600 Fuſs, in Olympia 192 m) einmal durchlaufen wurde; 2. den Doppellauf (δίαυλος), wobei die Stadionlänge hin und zurück durchmessen wurde; 3. den Roſslauf (ἐφίππιος), welcher die Weite des Wettrennens zu Pferde betrug, d. h. vier Stadien; und 4. den Dauerlauf (δόλιχος), über dessen Länge verschiedene Angaben vorliegen, unter denen die von 24 Stadien die glaubwürdigste ist. — Auf den Darstellungen der Vasengemälde, unter denen zumal die panathenäischen Preisamphoren häufig Bilder von Wettläufen bieten, lassen sich die gewöhnlichen Stadiodromen von den Dolichodromen gut unterscheiden Erstere, in der Regel vier an der Zahl, erscheinen in stürmischem Lauf, wie die Abb. 2358 zeigt (nach Mon. Inst. X tav. 48 m), meist von links nach rechts laufend, das eine Bein weit in die Luft vorausgeworfen, das andre ebenfalls weit nach hinten gestreckt, kaum mit den Fuſsspitzen den Boden berührend; die Arme entsprechen taktmäſsig dem Ausschreiten der Füſse und dienen dazu, die Schnelligkeit der Bewegung zu fördern. Dolichodromen aber, bei denen es mehr auf Ausdauer als auf Schnelligkeit ankam, erkennen wir in den langsamer und in wechselnder Zahl laufenden Männern, wie z. B. Abb. 2359 (ebdas. tav. 48 e), welche, wie es auch heute im Dauerlauf üblich ist, die Arme gebogen an die Seiten pressen bei vorgestreckter Faust, und bei denen das Ausschreiten des vorgestreckten Fuſses, welcher zugleich auch derjenige ist, auf dem der Körper im Moment ruht, ein bei weitem geringeres ist. Man kann aus dieser verschiedenen

Art der Darstellung schliefsen, dafs beim Stadionlauf es sich mehr um ein aus weiten Sprüngen sich zusammensetzendes Laufen handelte. — Die Läufer waren, wie auch die Abbildungen zeigen, gänzlich unbekleidet; auch der ursprünglich übliche Lendenschurz war seit der 15. Olympiade in Wegfall gekommen. — Eine besondere Art des Wettlaufs war dagegen die mit teilweiser Bewaffnung ausgeführte Hoplitodromie. Dieser Lauf war, was seine Ausdehnung anlangt, meist δίαυλος oder Doppellauf; doch liefen die Wettkämpfer dabei nicht in voller Rüstung, sondern nur im Helm und mit dem Hoplitenschild, wie dies die Vasenbilder Abb. 2360 (nach Gerhard, Auserl. Vasenb. IV, 256) und Abb. 2361 (nach Mon. Inst. X, 48, e 3) zeigen.

In Olympia bestand auch der Brauch, dafs Jungfrauen wettliefen, was freilich nicht bei den olympischen Spielen, sondern bei einem Feste der Hera im Parthenion stattfand. Die Mädchen liefen dabei in dem Kostüm, welches uns die vaticanische Statue Abb. 2362 vorführt: im kurzen Chiton, welcher noch oberhalb der Kniee aufhört, mit breitem, ziemlich hoch sitzenden Gurt und entblöfster rechter Brust. — Vgl. Grasberger, Erziehung u. Unterr. I, 309 ff. [Bl]

Um auch das **„Wettfahren“** nicht ganz leer ausgehen zu lassen, geben wir hier unter Verweisung auf die Leichenspiele für Patroklos (s. oben S. 797) und die Darstellung des Wagenrennens auf der Françoisvase (s. Taf. LXXIV mit S. 1801) noch das Bild einer schwarzfigurigen Vase (Abb. 2363 nach Gerhard, Auserlesene Vasenb. IV, 267), auf welchem drei Wagen mit Viergespannen dahinjagen und ein losgerissenes Pferd eines gescheiterten Wagens dazwischen sprengt. [Bm]

Wickelkinder begegnen uns auf alten Denkmälern ziemlich häufig. Die Alten pflegten die kleinen Kinder ziemlich lange in Windeln (σπάργανα) zu hüllen, und zwar in anderer Weise als bei uns, nämlich so, dafs auch die Arme und Füfse fast gänzlich mit Binden umgeben wurden; auch der Kopf bekam in der Regel noch eine besondere Bedeckung. Man sieht daher bei den Wickelkindern, die uns in Grabreliefs, Terrakotten u. dergl. begegnen, nur das Gesicht aus den schützenden Hüllen heraustreten. In derber Karikatur führt uns die Abb. 2364, eine Terrakotta aus der Krim (nach Compte-rendu 1870/71 pl. V, 9), ein solches Wickelkind vor, das sich in der Pflege eines älteren, barbarischen Sklaven befindet. Das Kind gibt sein Unbehagen durch lautes Schreien, wobei es die Zunge zum Munde herausstreckt, zu erkennen; der die Ammenstelle vertretende Pädagog, mit seinem ungepflegten Schnurrbart und dem wunderlich geformten Schädel (derselbe erinnert an die spitze Schädelform des sog. Schleifers, Abb. 964, der ja auch als Barbar charakterisiert ist), scheint seiner Miene nach in gröfster Verlegenheit zu sein, was da zu beginnen sei, um den Schreier zu beruhigen. — Über die Pflege der Kinder in dem frühesten Lebensalter vgl. man die Breslauer Dissertation von H. v. Swiecicki, Die Pflege der Kinder bei den Griechen. 1877. [Bl]



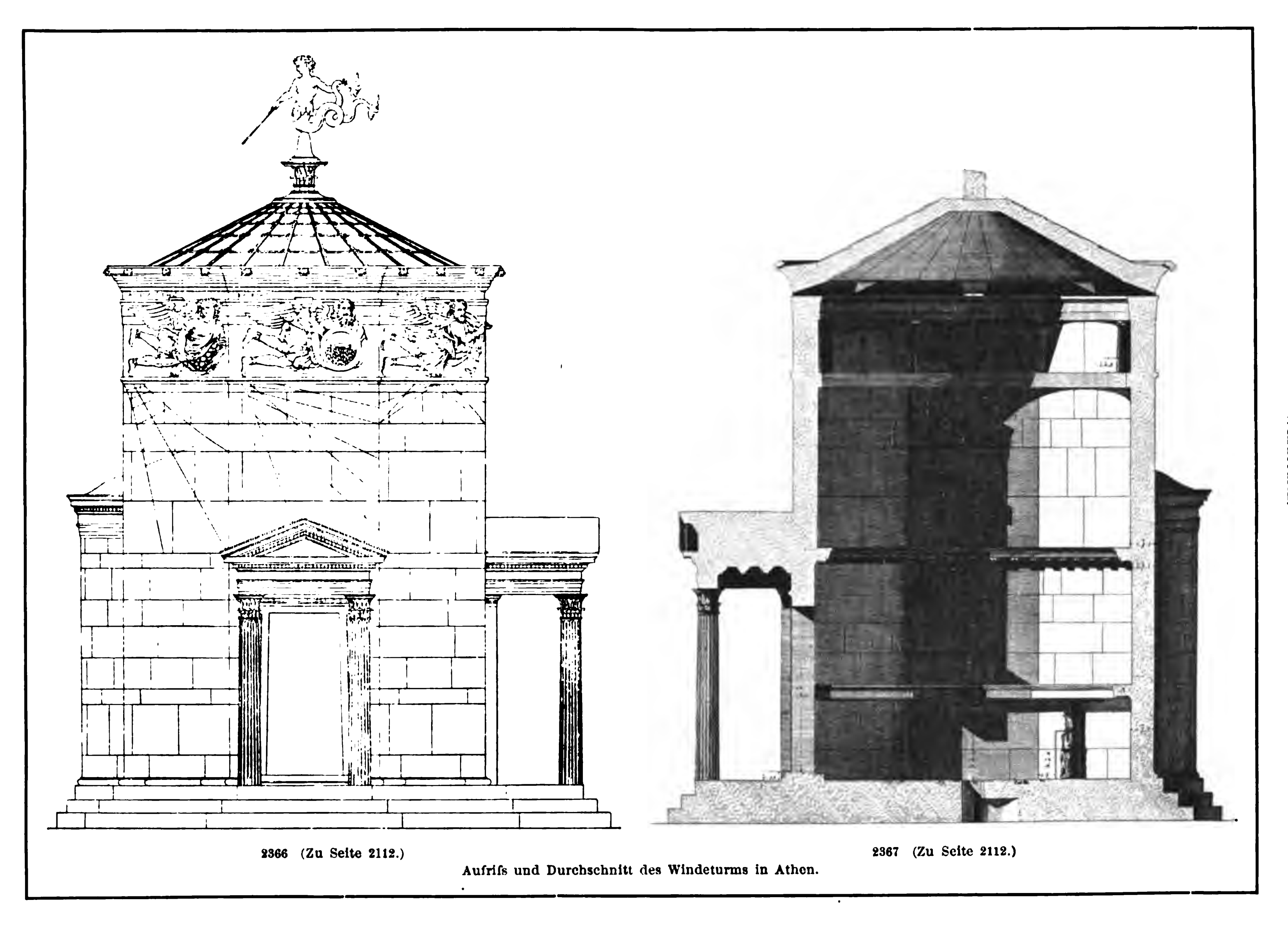
2364 Karikatur.

Windeturm. Über Lage und Umgebung des kleinen marmornen Bauwerkes, das im 1. Jahrh. v. Chr. von Andronikos aus Kyrrhos erbaut wurde und mit Vorrichtungen versehen war, um die jedesmalige Windrichtung und die Stunden anzuzeigen, s. Art. ›Athen‹ S. 173, wo auch die überlieferten Nachrichten der Alten (Vitruv 1, 6, 4; Varro de re rust. III, 5, 17) angeführt sind.

Einen speziellen Lagenplan nach den Aufmessungen Dörpfelds fügen wir hinzu (Abb. 2365), woraus ersichtlich ist, dafs die bekannten, fälschlich als Wasserleitung bezeichneten drei Bogen (im Plane schwarz dargestellt) den Eingang zu einem grofsen Gebäude *A* bildeten, das jünger zu sein scheint, als *B*, da die Mauer *a* bei *s* auf den Unterbau von *B* gesetzt ist.

Veröffentlicht wurde der Windeturm zuerst von Stuart & Revett in ihrem bekannten Werke durch ausführliche Aufnahmen, nach denen auch unsre Abbildungen des Aufrisses und des Durchschnittes (Abb. 2366 u. 2367) hergestellt sind. Sie fanden ihn fast 4 m im aufgehöhten Boden steckend; aber noch so wohl erhalten, dafs die fehlenden Architekturteile ohne Mühe ergänzt werden konnten.

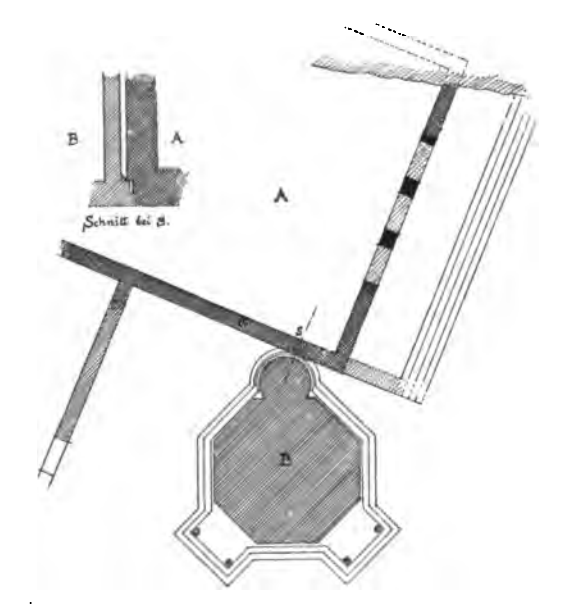
Der Grundrifs (Abb. 2368 nach Stuart & Revett) bildet ein regelmäfsiges Achteck, an dessen eine Seite ein kreisförmiger Anbau angeschlossen ist, der, wie die durchgehenden Quadern und der Fugenschnitt beweisen, ursprünglich beabsichtigt war und nicht nachträglich hinzugefügt sein kann. Hierdurch er-



2366 (Zu Seite 2112.) 2367 (Zu Seite 2112.)

Aufrifs und Durchschnitt des Windeturms in Athen.

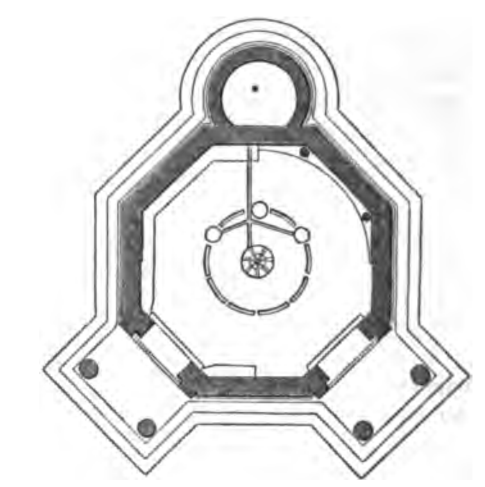
hält das Gebäude eine ausgesprochene Hauptaxe, zu der zwei Thüren symmetrisch angeordnet sind: letztere waren nach deutlichen Spuren an den entsprechenden Mauern durch kleine Vorbauten, bestehend aus freistehenden Säulen, die Gebälk und flache Giebelverdachungen trugen, ausgezeichnet. Die basenlosen Säulenstümpfe stehen noch heute an Ort und Stelle; das übrige ist von Stuart nach Resten, die er im umgebenden Schutte fand, hinzugefügt und in den Details durchaus nicht unanfechtbar. Oben schliefst das Gebäude mit einem merkwürdig hölzern gegliederten Kranzgesimse ab, das nur wenig vorspringt, um den Einfall der Sonnenstrahlen auf die an den Mauerflächen befindlichen Sonnenzeiger nicht zu hindern: dahinter erhebt sich



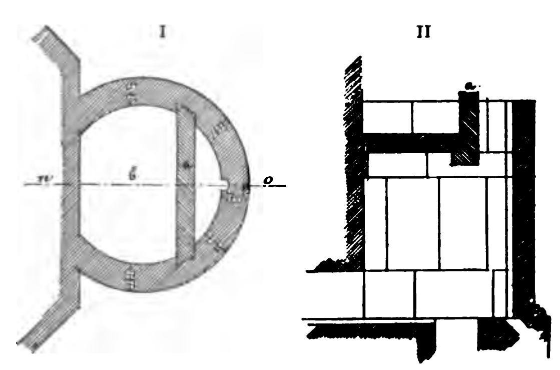
2365 Lagenplan. (Zu Seite 2112.)

flach ansteigend das Dach von 24 steinernen Sparren gebildet, die um ein kreisförmiges Loch zusammenstofsen. Der Stein, der dasselbe einst verschlofs, ist heute nicht mehr vorhanden; aber Stuart hat ihn, wenn auch verstümmelt, noch vorgefunden und gezeichnet. Er war nach Art eines korinthischen Kapitells älterer Gattung mit doppeltem Blattkranz ohne Voluten ausgebildet und diente als Untersatz für den bronzenen Triton, der nach Vitruv drehbar war und »immer gegen den Wind stand und über das Bildnis des eben wehenden Windes seinen Stab hielt«. Bekanntlich umziehen diese plastischen Darstellungen der acht Winddämonen Boreas, Skiron, Zephyros, Lips, Notos, Euros, Apeliotes, Kaikias das Gebäude friesartig unter dem Kranzgesimse, seinen charakteristischen Schmuck bildend. Die Reliefs sind sehr tüchtige Dekorationsarbeiten, wenn auch nicht immer glücklich in den länglichen Raum hineinkomponiert, da besonders die schleppende Haltung der Beine unangenehm auffällt. Der Vorwurf gab hier erwünschte Gelegenheit zur Charakterisierung durch Gestalt, Bekleidung, Attribute etc., worüber Stuart in den Erläuterungen zu seinen Tafeln allerlei anführt. (Das Weitere nebst den Abbildungen s. Art. »Windgötter«).

An den Mauerflächen unter dem Figurenfriese sieht man die scharf eingerissenen Linien der oben erwähnten Sonnenzeiger.



2368 Grundrifs. (Zu Seite 2112.)



2369 Apparat für eine Wasseruhr? (Zu Seite 2115.)

Die Wände im Innern sind zunächst durch zwei Gesimse geteilt, von denen das untere weit ausladet und zum Aufstellen von Gegenständen gedient haben könnte. Die Fläche zwischen beiden Gesimsen ist gerauht und zur Annahme einer dünnen Putzschicht vorbereitet. In der Höhe des Figurenfrieses aufsen sieht man im Innern freistehende dorische Säulchen auf ausgekragten Steinplatten, die die stumpfen Ecken des Achtecks zwickelartig ausfüllen. Dicht unter dem Dache fällt durch acht schmale Schlitze Licht in den Raum.

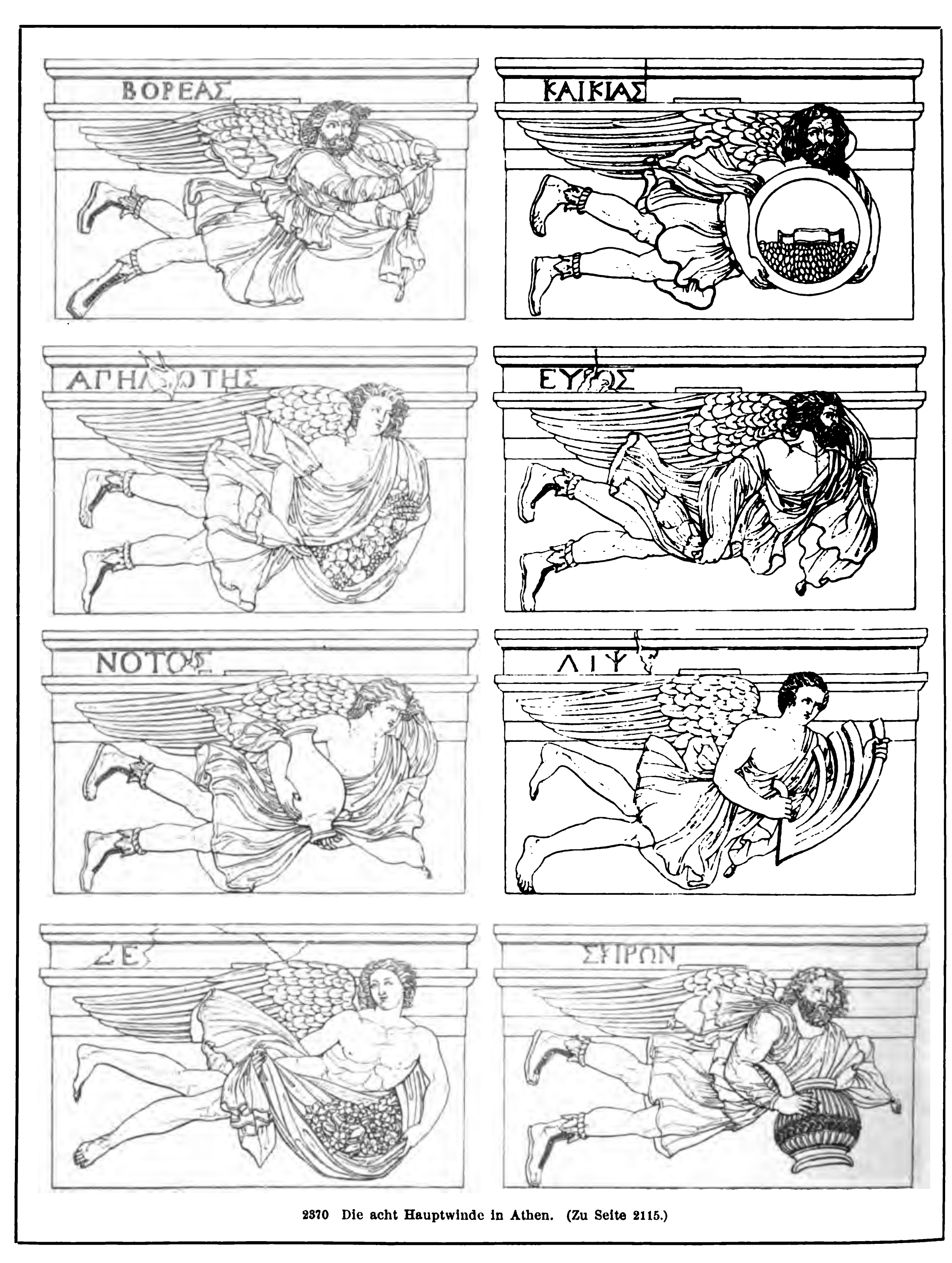
Vermutlich war im Innern als Ergänzung der Sonnenzeiger eine Wasseruhr (Klepshydra) so auf-

gestellt, dafs man durch die beiden Thüren ein- und austretend an derselben vorbeiging. Von ihrem Dasein zeugen heute nur noch sorgfältig gearbeitete Rinnen und Löcher im Fufsboden und jener oben erwähnte kreisförmige Anbau, welcher das nötige Wasserreservoir enthielt. Die Einzelheiten sind hier nicht mehr festzustellen, da gerade dieser Teil so zerstört ist, dafs man nur aus Spuren an der entsprechenden Mauer erkennen kann, dafs er sich etwa bis zur halben Höhe des Achtecks erhob und mit einem Steine abgedeckt war, der die Form eines Petasos hatte.

In Abb. 2369 ist der heutige Zustand nach einer Skizze von Graef dargestellt. I ist der Grundrifs, II ein Schnitt nach der Linie *no*. Man sieht, dafs durch die senkrechte Platte *a* und durch die wagrechte *b*, die an drei Seiten auf Mauervorsprüngen, an der vierten in einem an *a* angearbeiteten Falze aufliegt, zwei Abteilungen hergestellt sind, von denen die äufsere durch einen schmalen Schlitz mit dem Achteck in Verbindung stand. Platte *a* ist von oben eingeschoben und jetzt abgebrochen; sie ging aber offenbar durch mehrere Schichten. [J. Matz]

Windgötter. Die Winde behaupteten im seefahrenden Griechenland in ältester Zeit gewifs göttlichen Rang, wie das noch in dem Märchen der Odyssee vom schmausenden Aiolos nachklingt. Zu ihnen betet Achill, damit sie den Scheiterhaufen des Patroklos entflammen; sie haben einen Kultus in Athen, und noch Caesar und Augustus bringen ihnen Opfer in der Not. Aber für die Künstler waren sie allerdings nur poetische Personifikationen. — Am Kasten des Kypselos sah man nun Boreas mit Schlangenfüfsen dargestellt (s. oben S. 351), vielleicht in Anlehnung an Typhon, den Wirbelwind der Wüste und des Meeres, der sich auf älteren Vasenbildern findet, z. B. Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 237. Abgesehen hiervon war jedoch die volle menschliche Bildung stets üblich. Nur haben sie zur Bezeichnung ihrer luftigen Schnelligkeit wohl stets grofse Rückenflügel, die zu ihrer dämonenartigen Natur stimmen. Ziemlich spät erfundene Verkörperungen, jedoch mit sicherer und feiner Charakteristik der acht bei den Griechen benannten Winde besitzen wir in den Reliefs des athenischen Windeturms, über den eben S. 2112 ff. gehandelt ist. Die hier gegebenen Abb. 2370 nach Stuart und Revett Antiq. of Athens I chap. III begleiten wir zum Teil mit den zusammengezogenen auf jenes Werk gestützten Erläuterungen von Hirt.

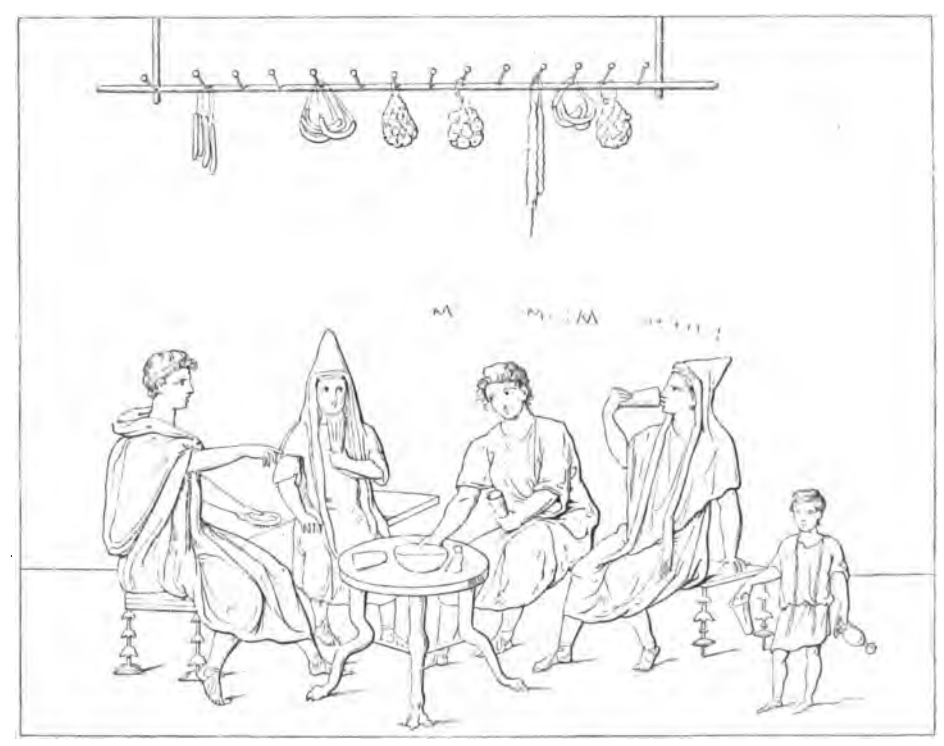
1. Boreas, *Septemtrio*, Nordwind. Seine Gestalt entspricht einem mächtigen Dämon; Stirne, Haar- und Bartwuchs haben etwas Zeusähnliches. Er ist sorgfältig in ein doppeltes, schön flatterndes Gewand gehüllt, dessen Bogen er mit der Linken gefafst hält, und hat auch starke Fufsbekleidung; denn die Nordstürme während des Winters sind in Attika recht kalt. Die grofse gewundene Tritonsmuschel (Ovid. Met. I, 333), auf der er bläst, erinnert an das pfeifende Geräusch seines Wesens. Über seine spezielle mythologische Bedeutung für Athen s. oben S. 351 ff. — 2. Kaikias, *Aquilo*, Nordost. Er ist nafskalt, Wolken und Schnee bringend, im Sommer auch Gewitter und Hagel. Seine Gesichtsbildung ist erhaben mit emporstrebendem Haare über der Stirn, aber Haar und Bart sind nicht lockig, wie bei dem heiter stürmenden Boreas, sondern fallen von Feuchtigkeit entkräuselt abwärts. Seine Kleidung deckt ihn weniger als jenen, weil er im Winter seltener weht. Mit beiden Händen hält er eine schildförmige Wanne mit der Handhabe in der Mitte der Höhlung, aus der er Schlofsen und Hagel herabgiefst. — 3. Apeliotes, *Subsolanus*, Ostwind. »Er bringt gewöhnlich einen gelinden, für alle Feldfrüchte gedeihlichen Regen. Er hat die Gestalt der kräftigen Jugend, mit heiterer Gesichtsbildung und mit zurückfliegendem, lockigem Haarwuchse. Die Fufsbekleidung ist leicht, die rechte Brust und die Arme sind entblöfst, im Bausch des Mantels trägt er schwer an den Früchten des Jahres, Obst, Honigwaben, Ähren und Trauben.« — 4. Euros, *Volturnus*, Südost. Warm und regenbringend, mit flatterndem Haar und mürrischem Aussehen. Der rechte eingewickelte Arm und die bogenförmig fliegende Chlamys kündigt den dunkelwolkigen Wind an, dessen Gegenwart die Atmung beschwert, die Nerven erschlafft. — 5 Notos, *Auster*, Südwind. »Er ist warm und regenbringend, daher von jugendlicher Bildung, leichtbekleidet und mit dem umgestürzten Wasserkruge als Attribut; auch hebt sich der Mantel zur einen Seite des Gesichts, als Symbol des mit Regenwolken verschleierten Himmels.« — 6. Lips, *Africus*, Südwest. »Stuart bemerkt, dafs dieser Wind über den saronischen Meerbusen gerade auf die Küsten von Attika stofse und das leichte Einlaufen in den Peiraieus befördere, aber auch die Schiffe gegen das Gestade werfe und zerschelle. Er ist als ein Jüngling heiter gebildet, mit beiden Händen den Schiffszierrat *(aplustre)* haltend.« — 7. Zephyros, *Favonius*, Westwind. Gelind und freundlich, befördert er das Gedeihen der Blüten im Frühjahr; daher erscheint er als der anmutigste seiner Brüder, ganz nackt, und im Bausch seines Mantels Blumen in Fülle tragend. Ähnlich schildert ihn Philostr. Imag. I, 9 u. 24 auf Gemälden. — 8. Skiron, *Corus* oder *Caurus*, Nordwest. »Er ist der trockenste aller Winde in Athen, im Winter eine sehr empfindliche Kälte bringend. Selbst im Sommer ist er schneidend und heftig, oft mit starkem Wetterleuchten begleitet, den Feldfrüchten und der Gesundheit nachteilig. Seine Kleidung und Gesichtsbildung ist der des Boreas ähnlich, aber nicht so erhaben. Mit beiden



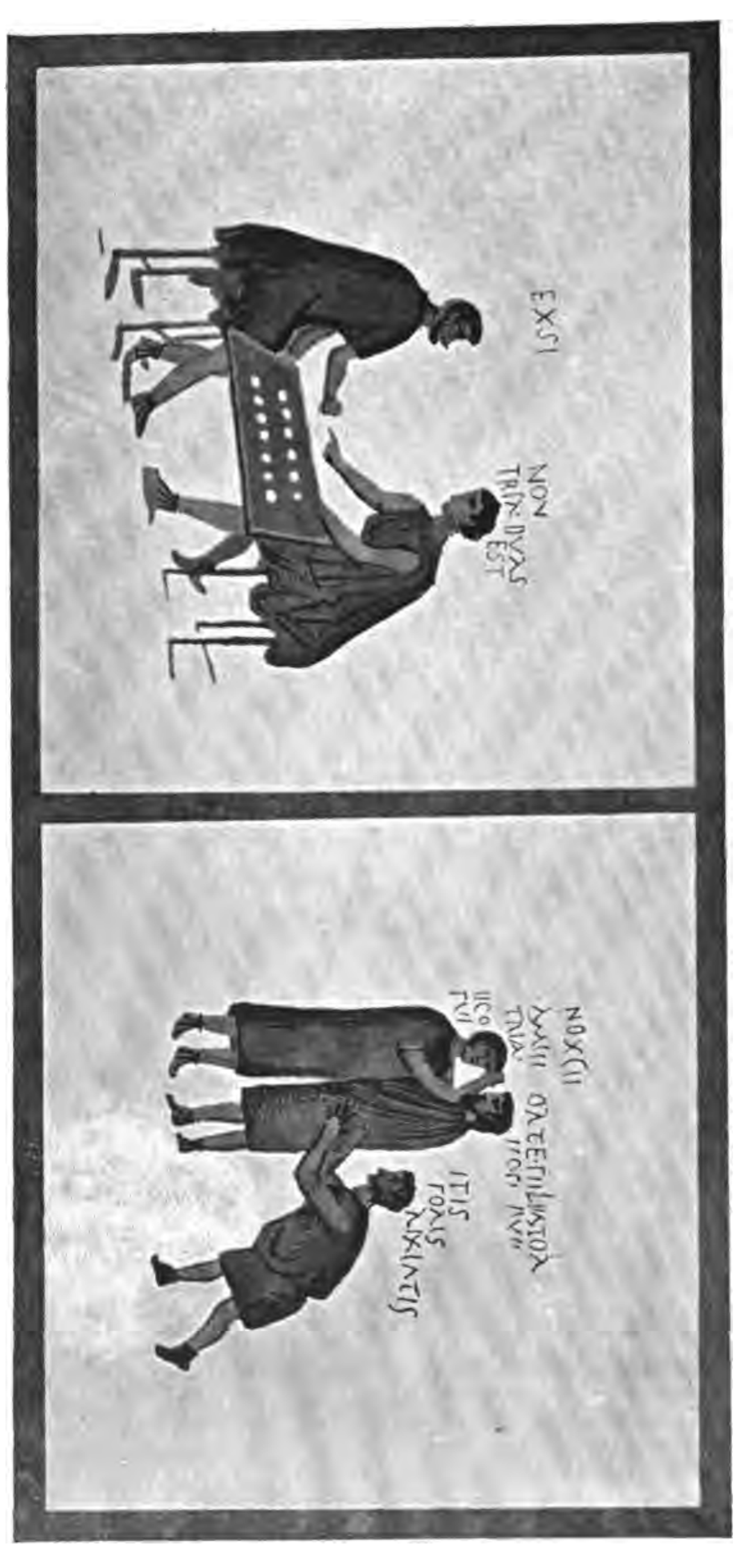
2370 Die acht Hauptwinde in Athen. (Zu Seite 2115.)

Händen hält er umgestürzt ein bauchiges, zierlich gearbeitetes Gefäfs, nach der Bemerkung Stuarts mehr einem Feuertopf als dem Wasserkrug des Notos ähnlich; also gleichsam Feuer ausgiefsend, da er durch seine schneidende, austrocknende Kälte Blüten und Pflanzen sengt.« (Über die zu Zeiten wechselnde Bedeutung der Benennung der Winde vgl. Pauly, Realencyklop. III, 752 f.)

In der römischen Kunstzeit findet man mehr greifbare Abzeichen für die Winde nötig; ihr allgemeines Attribut wird die Muscheltrompete, durch welche blasend sie den Wind erregen, wobei sie, um die Anstrengung auszudrücken, die rechte Hand an den Hinterkopf zu legen pflegen (vgl. darüber oben S. 588 f.), wie viele Sarkophagreliefs zeigen, auf denen ihre Gestalt dann oft nur mit dem Oberleibe bis zur Brust sichtbar gebildet ist. Vgl. Mon. Inst. 1855 tav. 9; dazu Arch. Ztg. XXXIII, 18 f.; Wieseler, Phaethon Taf. I, 2. So erscheinen sie auch geflügelt auf dem Laistrygonengemälde bei Wörmann Taf. I. Anstatt der Muschelhörner führen sie zuweilen die römische Tuba (Braun, Ant. Marmorw. I, 8), auch in der Zeichnung des vaticanischen Vergilkodex (Millin, G. M. 175*, 646). Die Abkürzung in einen blofsen Kopf ist nicht häufig; doch kommt sie schon auf einer späten Vase vor und dann auf kleinen Kunstwerken römischer Zeit; s. Overbeck, Pompeji S. 355, abgeb. Presuhn IX Taf. 6; und Heydemann, Hallesches Winckelmannsprogr. 1876 S. 16 ff. Der Letzte findet es nicht unmöglich, dafs diese Art der Darstellung, welche weit bis in die christliche Zeit fortwirkt und aus der alexandrinischen Epoche stammen mufs (denn auf einem pompejanischen Gemälde blähen Windgötter, welche büstenartig aus leichtem Gewölk hervorragen, das Gewand der segelnden Aphrodite, Helbig N. 308), schon zu Aristoteles' Zeit üblich geworden sei (nach dessen Notiz de animal. mot. 2 p. 698: ὁ Βορέας πνέων . . . εἰ τύχοι πνέων τὸν τρόπον τοῦτον ὅνπερ οἱ γραφεῖς ποιοῦσιν· ἐξ αὐτοῦ γὰρ τὸ πνεῦμα ἀφιέντα γράφουσιν). — In Einzeldarstellungen findet sich aufser Boreas, über welchen s. Art. oben S. 351 ff., auch noch der milde und weiche Zephyros, dem als sanftem und bekränztem Jünglinge in einem Gemälde Philostr. I, 24 auch Flügel an den Schläfen gegeben werden (mit denen er in Schlaf fächelt?). Ein pompejanisches Gemälde (abgeb. Wieseler, A. Denkm. I, 424) wird als seine Vermählung mit seiner Geliebten Chloris (der grünenden Saat) erklärt von Welcker, A. Denkm. IV, 211 ff. Vgl. Ovid. Fast. V, 195 ff. Den sog. Jupiter pluvius auf der Antoninsäule (Wieseler I, 395) erklärt Brunn gewifs richtig für den Windgott Notus, der Regen bringt. Weibliche Personifikationen linder Lüfte, welche mit segelartig über dem Haupte erhobenem Gewande dahinschweben, werden aus der Schule des Praxiteles angeführt (Plin. 36, 29: *Aurae velificantes sua veste*).



2371 Pompejanische Schenke. (Zu Seite 2119.)

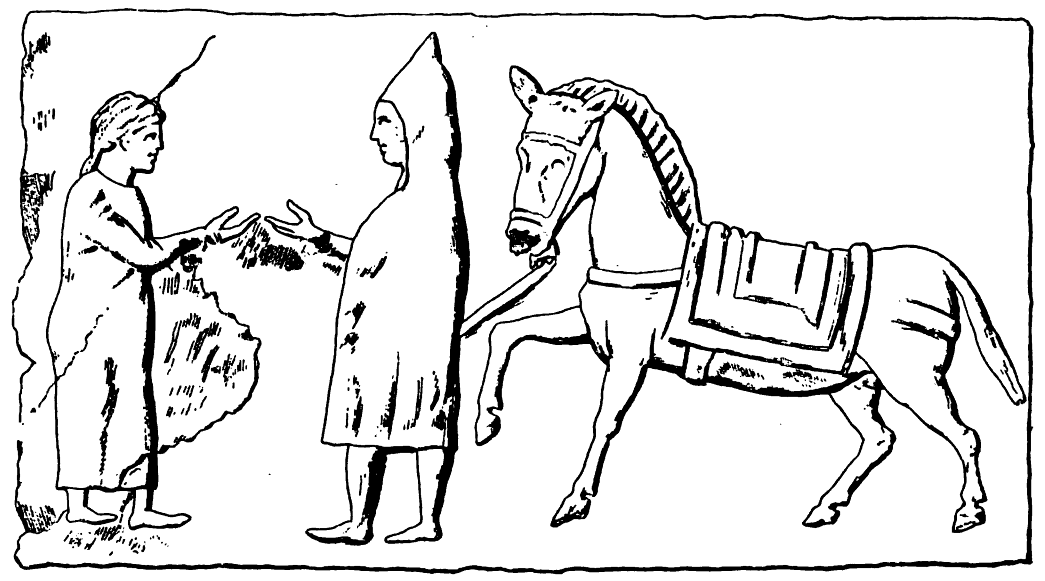


272 Brettspiel und Streit in der Schenke. (Zu Seite 2119.)

Derartige Gestalten finden sich auch auf Schwänen in die Luft gehoben, wie sonst Aphrodite; z. B. Arch. Ztg. 1858 Taf. 119. 120; Gerhard, Ant. Bildw. 61. Vgl. Art. ›Gaia‹ gegen Ende. [Bm]

Wirtshäuser. Schenken und Wirtshäuser im modernen Sinne kennt das klassische Altertum streng genommen nicht. Der Grieche wie der Römer konnte sein Bedürfnis nach geselligem Beisammensein beim Becher besser im intimen Freundeskreise, bei Mahlzeiten und Symposien, befriedigen, als am Wirtstische; und wenn es auch in Griechenland sowohl wie in Italien Schenkstuben (πανδοκεῖα, *cauponae*, *popinae* etc.) gab, in denen Getränke, vornehmlich Wein, verkauft wurde, so wurden dieselben doch nur von den niederen Ständen oder von liederlichen Jünglingen besucht, und der gebildete Mann von guten Sitten blieb denselben fern. Was die Gelegenheiten zur Einkehr in der Fremde anlangt, so war es auch damit nur sehr mangelhaft bestellt; wer irgend in der Lage war, auf Reisen bei einem Gastfreunde oder sonst einem Bürger, an welchen er eine Empfehlung hatte, einzukehren, der zog dies den unsaubern und meist auch unsichern Gasthäusern (καταγώγια, *deversoria*, doch sind auch die πανδοκεῖα oder *cauponae* in der Regel Herbergen), wie sie namentlich in grofsen Handels- und Hafenstädten bestanden, vor. Immerhin sah sich auch der Reisende bessern Standes bisweilen genötigt, in öffentlichen Herbergen einzukehren; so namentlich an Fest- und Wallfahrtsorten, wie Delos, Olympia etc., wo der Zudrang der Besucher zu bestimmten Zeiten sehr grofs war und die zur Aufnahme der zahlreichen Fremden eingerichteten Gasthäuser auch auf einem bessern Fufs eingerichtet sein mochten (über das Leonidaion in Olympia vgl. oben S. 1104 K); und auch die Gesandten, welche die

Athener an Philipp schickten, nahmen unterwegs in πανδοκεῖα ihren Abstieg (Aeschin. de fals. leg. 97). Über die Einrichtung solcher teils blofs zur Bewirtung von Gästen, teils zur Aufnahme von Fremden bestimmter Wirtshäuser erfahren wir aus dem griechischen Altertum nur wenig Details; vielfach mag Kuppelei und Bordellwirtschaft mit ihnen verbunden gewesen sein, und dafs das heute noch im Süden den Reisenden belästigende Ungeziefer schon damals eine Plage der Herbergen war, dafür sprechen Andeutungen wie Arist. Ran. 115. Häufiger wurde der Besuch der Gasthäuser von Seiten der Reisenden in der römischen Kaiserzeit, wo ja auch das Reisen bedeutend überhand genommen hatte; und in welcher Weise man da aufgehoben, wie der Verkehr, die Bewirtung u. s. w. beschaffen war, darüber geben uns ebenso die Schriftquellen (unter denen Horazens brundisinische Reise eine der wichtigsten ist) Auskunft, wie die Denkmäler, die uns manchen interessanten Blick in das Innere einer Caupona thun lassen. Indem wir daher auf eine eingehende, auf litterarischen Quellen beruhende Schilderung des Wirtshauslebens verzichten, geben wir statt dessen einige lehrreiche Denkmäler, die uns mitten in die Caupona einer Provinzialstadt hineinführen. Abb. 2371 (nach Mus. Borb. IV, abgeb. Helbig, campan. Wandgem. N. 1504), ein Wandgemälde aus Pompeji) (es befindet sich in demselben Hause, wie das Bild mit dem Weinwagen, oben Abb. 2335) zeigt uns vier Männer, die um einen niedrigen, dreifüfsigen Tisch sitzend mit Trinken beschäftigt sind. Ihre Tracht, die Tunika mit dem darüber angelegten Kapuzenmantel (*cucullus*), ist für ihren Stand bezeichnend; sie erscheint auf Darstellungen aus dem Leben der niederen Volksklassen häufig, man vgl. z. B. die Forumscenen im Art. »Marktverkehr«. Die Becher, aus denen sie trinken, haben eine eigentümliche, nach unten spitz zugehende Form. Ein kleiner Knabe, der Bedienung macht, bringt anscheinend neuen Wein in einer, allerdings sehr klein gemalten Kanne herbei; oben hängen an Nägeln, die in ein Holzgestell eingeschlagen sind, Würste und andre Efswaren. — Ebenfalls aus einer pompejanischen Schenke stammen die plump gemalten Bilder Abb. 2372 her (nach Presuhn, Pompeji 2. Aufl. Abt. 5 Taf. 7). Auf dem einen sehen wir zwei Männer beim Brettspiel sitzend; sie sind in Streit geraten, und wie die dabei angebrachten Inschriften besagen, sagt der eine: Non tria, duas est (nicht drei sind's, sondern zwei), indem er seine Behauptung noch nach Art der Südländer durch die Fingersprache unterstützt; der andre bemerkt dagegen sehr lakonisch: Exsi (scher dich hinaus!) Auf dem nächsten Bilde ist der Streit beider in Thätlichkeiten ausgeartet; sie haben sich gepackt und prügeln sich, indem sie sich dabei verschiedene Liebenswürdigkeiten an den Kopf werfen: Noxsi, a me tria, ego fui (du Schuft, von mir sind die drei, ich war's); der andre darauf: Orte fellator, ego fui (du geborner . . ., ich war's). Der Wirt, der herbeigekommen ist, drängt sie weg mit den Worten: Itis, foris rixsatis! (Geht, zankt euch draufsen).



2373 Wirtin und Reisender.

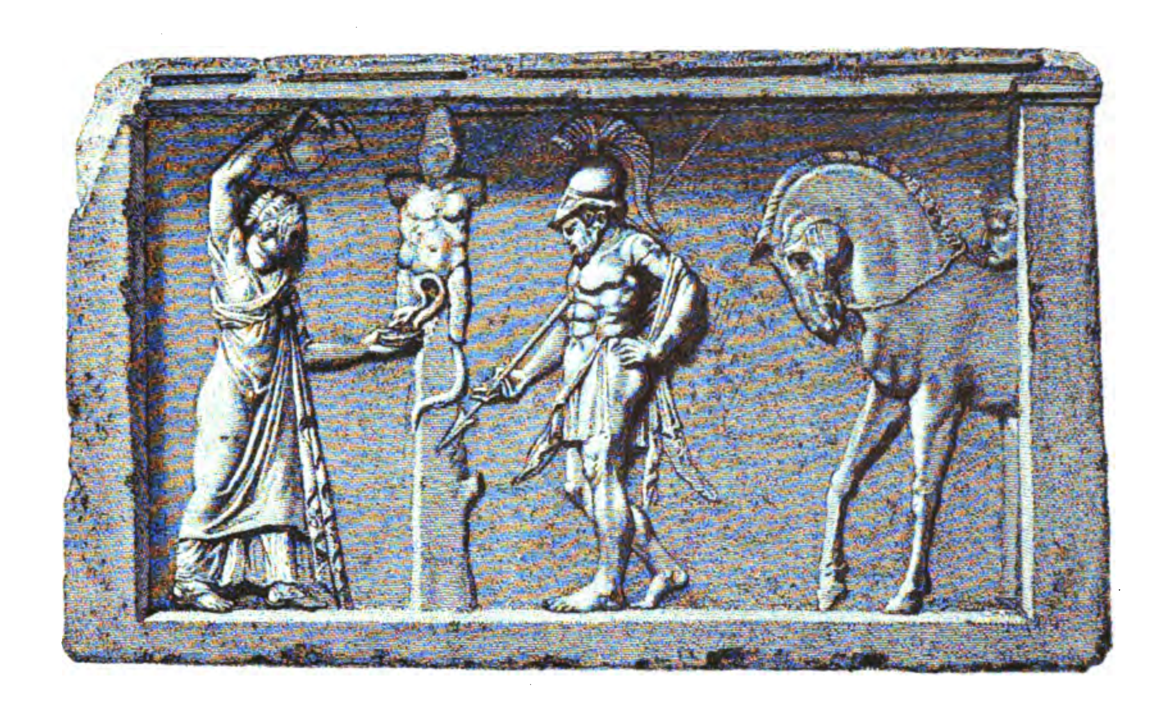
Das Abb. 2373 (nach Bull. Napol. VI, 1) abgebildete Relief von Aesernium (im Samniterlande) zeigt uns einen Reisenden, wieder im Kapuzenmantel, der sein Maultier am Zügel führt und dabei mit der vor ihm

stehenden Wirtin abrechnet. Die dabei stehende (hier nicht wiedergegebene) Inschrift (C. J. L. IX, 2689) lehrt uns den Inhalt ihres Gespräches kennen. Copo, computemus (Wirtin, wir wollen abrechnen) sagt der Gast. Die Wirtin: Habes vini sextarium unum, panem: assem unum; pulmentarium: asses duos (du hast einen Sextar Wein und Brot, macht 1 As; Zukost: 2 As). — Convenit (es stimmt), erwidert jener. — Puellam: asses octo (ein Mädchen, 8 As). — Et hoc convenit (auch dies stimmt). — Faenum mulo: asses duos (Heu für das Maultier: 2 As). — Da ruft der Reisende empört: Iste mulus me ad factum dabit! (dies wird verschieden erklärt: Mommsen faſst ad factum = ad opus rusticum, also: dies Maultier wird mich noch dazu bringen, Feldarbeit thun zu müssen. Fröhner, Philolog. XXII, 331 faſst adfactum = affectum: das Maultier wird mich noch ruinieren; am besten aber erklärt Bücheler, Rhein. Mus. XXVII, 132 ad factum = ad letum: dies Maultier ist noch mein Tod).

Vgl. über Wirtshäuser im allgemeinen Hermann, Griech. Privataltert. § 53; Marquardt, Privatl. d. Römer [2] S. 469 ff.; Becker-Göll, Gallus III, 27; Friedländer, Darstellungen II[5], 31 ff.; über Inschriften, die darauf Bezug haben, vgl. Overbeck, Pompeji [4] S. 487 f.; über Wirtshausschilder s. Art. »Aushängeschilder«. [Bl]

Wolle s. Spinnen, Weben, Walken.





Z

Septimia **Zenobia**, Gemahlin des von Gallienus zum Augustus (Trebellius Gall. 10, 12) ernannten Palmyreners Odaenathus, der sich die Herrschaft über den Orient angeeignet hatte. Nach dessen spätestens 266—267 erfolgtem Tode führt sie die Regentschaft für ihren Sohn Vabalathus, der von Aurelian zuerst als Mitherrscher anerkannt wird, bis es zwischen beiden zum Krieg kommt, der 271 mit dem Untergange der Palmyrenischen Herrschaft endigt. Alexandrinische Bronzemünze mit dem Porträt des Zenobia als Augusta (Abb. 2374 nach Cohen V, 158 n. 2 pl. V). Die neben dem Brustbild der Luna auf dem sonst gut erhaltenen Exemplar nicht sichtbare Jahreszahl ist L Є (vom 29. August 270—271). Billonmünze wahrscheinlich zu Antiochia geprägt (Abb. 2375 nach Cohen V, 160 n. 1 pl. V) mit lateinischer Aufschrift um die Köpfe der beiden Herrscher, des Aurelian und des Vabalath. Der letztere nimmt erst, als er den Krieg wider Aurelian beginnt, den Augustus-Titel an: bis dahin lautet auf den Münzen sein Titel VCRIMDR, das v. Sallet mit Mommsens Zustimmung gelesen hat: V*ir* C*onsularis* R*ex* IM*perator* D*ux* R*omanorum*. [W]




2374



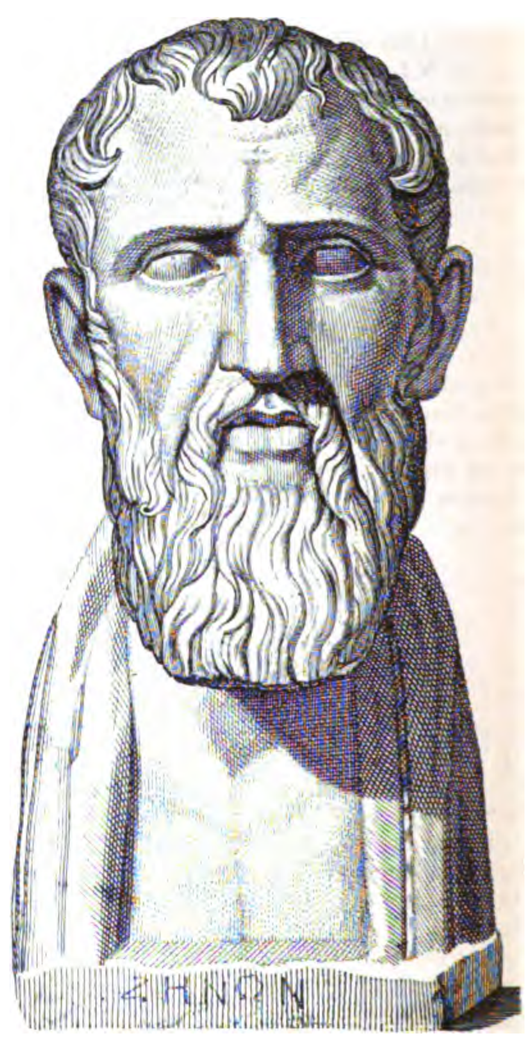
2375

Zenon. Der Begründer der stoischen Philosophie wurde nach früherer Annahme in manchen Büsten und Statuen blofs darum vermutet, weil man in deren Gesichtszügen die stoische Ruhe und Festigkeit wahrzunehmen meinte. Visconti benutzte dagegen eine Notiz bei Diog. Laert. VII, 1, wonach Zenon den Kopf seitlich geneigt hielt (τὸν τράχηλον ἐπὶ θάτερα νενευκὼς ἦν, ὥς φησι Τιμόθεος ὁ Ἀθηναῖος ἐν τῷ περὶ βίων), um den Namen auf eine Herme zu übertragen, welche neben dieser Eigentümlichkeit auch das ihm zugeschriebene mürrische Aussehen zeigt (Abb. 2376, nach Visconti, Iconogr. gr. pl. 23, 1). Dagegen macht Schuster (Bildnisse der griech. Philosophen S. 20) darauf aufmerksam, wie gewagt es sei, auf solche vereinzelte Äufserlichkeit die

Bestimmung eines Porträts zu gründen, und zugleich, daſs die von Visconti auf Zenon den Eleaten bezogene Büste (pl. 17, 5), welche Namensinschrift trägt, schwerlich diesem zukomme, und zwar nicht bloſs, weil aus dessen Zeit kein ikonisches Bild stammen könne, sondern namentlich auch, weil die Züge dieses Bildes von der gerühmten Anmut des feurigen, geistreichen Lieblings des ehrwürdigen Parmenides absolut nichts

2376 Zenon der Stoiker? (Zu Seite 2121.)

aufweisen (s. Plat. Parm. 127 B: Ζήνωνα δὲ ἐγγὺς ἐτῶν τετταράκοντα τότε εἶναι, εὐμήκη δὲ καὶ χαρίεντα ἰδεῖν· καὶ λέγεσθαι αὐτὸν παιδικὰ τοῦ Παρμενίδου γεγονέναι). Ganz als das Gegenteil wird Zenon der Stoiker geschildert Diog. La. VII, 1, 2: ἰσχνός, ὑπομήκης, μελάγχρως — ὅθεν τις αὐτὸν εἶπεν Αἰγυπτίαν κληματίδα (eine Bohnenstange!) — παχύκνημός τε καὶ ἀπαγής (schlottrig) καὶ ἀσθενής· διό καί φησι Περσαῖος ἐν ὑπομνήμασι συμποτικοῖς τὰ πλεῖστὰ αὐτὸν δεῖπνα παραιτεῖσθαι. ἔχαιρε δέ, φασί, σύκοις χλωροῖς καὶ ἡλιοκαΐαις. Kurz, man muſs Schuster a. a. O. beistimmen, wenn er in bezug auf dies dem älteren Zenon zugeschriebene Bild (Abb. 2377, nach Visconti pl. 17, 5) sagt: »Ich bin beim Betrachten desselben immer versucht, noch ein Löckchen an das Ohr hinzuzeichnen, um auf diese Weise einen vollendeten alten polnischen Juden herzustellen. Und dieses Semitische eben ist es, was mich bewegt, die Unterschrift auf den Stifter der Stoa zu beziehen. Es ist nämlich eine auffallende Thatsache, daſs seit der Ausbreitung der makedonischen Herrschaft über den Orient auch in Athen eine Menge Orientalen, besonders Phönizier, sich als Schüler und Lehrer der Philosophie meldeten. Auch das Altertum hatte sozusagen seine Juden, und insbesondere die Stoa bestand fast ganz aus Semiten. Ihr Stifter Zeno stammte aus Kition in Cypern, und wenn ihn sein Lehrer Krates »Phönikerchen« (Φοινικίδιον) anredet, wenn ihm der



2377 Zenon der Stoiker?

Akademiker Polemo zuruft (D. L. VII, 1, 20): »wir wissen recht gut, Zeno, daſs du dich bei uns zur Hinterthür hereinschleichst und unsre Dogmen stiehlst, um ihnen dann ein phönikisches Mäntelchen umzuhängen«, wenn ihm barbarische Knauserei und Wucher vorgeworfen wird u. dergl. (s. Diog. La. l. c.), so ist es wohl klar, daſs derselbe den Typus seiner Heimat sehr unverfälscht zur Schau getragen haben muſs. Das würde also vollkommen zu dieser Physiognomie

stimmen, und es dürfte nicht schwer fallen, darin auch die sonstigen Eigenschaften von der cynischen Bitterkeit und Skythropie an (στυγνόν τε εἶναι καὶ πικρὸν Diog.) bis zum Geiz und der Schäbigkeit herunter wiederzufinden. Nur die schiefe Kopfhaltung fehlt.« Dafs trotzdem das Schuster'sche Verfahren gewagt sei, bedarf keiner Erörterung. Nach Brunns gütig mitgeteilter Meinung kann aber der Schustersche (geradstehende) Kopf, dessen Kunstcharakter für eine Persönlichkeit aus dem 4. Jahrhundert nicht passe, recht wohl die verschliffene Kopie eines Bildnisses aus dem 5. Jahrhundert sein; er sei »mehr charakteristisch in grofsen Zügen, habe weniger realistisches Detail, mehr Knochenbau als Fleisch und Haut.« Möge jeder nun wählen! — Übrigens gab es geschätzte Statuen Zenons, wie die in seiner Vaterstadt Kition auf Cypern, welche Cato der Jüngere als Proprätor bei der Versteigerung der cyprischen Beute allein nicht mit verkaufte, sondern für sich behielt (Plin. 34, 92). [Bm]

Zeus. Der Hauptgott der ganzen griechischen Nation, ein schon aus dem Urbesitz der ungetrennten indogermanischen Rasse entlehnter Gegenstand religiöser Verehrung, ist begrifflich leicht zu fassen; denn in einfacher Entwickelung seines Wesens ist er mit den Kulturzuständen vorschreitend sich im Grunde stets gleich geblieben. Etymologisch ist Zeus zunächst der Gott der physischen Tageshelle, wie der latinische Jupiter, er herrscht als Lichtgott am Himmel und thront auf hohen Bergen, wo er Wolken versammelt, Blitze schleudert und befruchtenden Regen herabgiefst. Durch den natürlichen Reflex der socialen Zustände wird dann aus dem in der Höhe gebietenden Naturgotte ein Herrscher und König, der über die sittliche Weltordnung wacht und sich äuserlich wie innerlich als das Ideal eines Volksfürsten ausgestalten mufs. So schon zur Zeit der Homerischen Dichtung, deren anthropomorphische Auffassung mit den humoristischen Elementen und ironischen Beimischungen hier wie überall dem Ernste des Volksglaubens keinen Abbruch thut, sondern demselben eher zur Befestigung und Bestätigung dienen konnte. Zeus ist von nun an der unbedingte Herr im Olymp, der anerkannte König aller Götter und damit der Regierer der ganzen Welt wie der Lenker des einzelnen Menschenschicksals: mit diesem Bekenntnis lebt und stirbt das griechisch-römische Heidentum, und auch die weisesten Denker verkörpern in dem Namen und möglichst hoch getriebenen Begriffe des Zeus ihr durchbrechendes monotheistisches Bedürfnis. Denn zugleich hatte der den republikanisch gesinnten Griechen und Römern eigene theokratische Zug eine nachhaltige Wirkung auf die ethische Entwickelung dieser Göttergestalt ausgeübt, so dafs trotz der aus physikalischen Vorgängen entstandenen Mythen von den zahlreichen Liebschaften des Zeus, von seinem Unfrieden mit der Gemahlin Hera und den sonstigen Schwächen, welche dem Homerischen Göttervater anhängen, dennoch seinem Namen eine unantastbare Würde und feierliche Erhabenheit durch alle Zeiten gesichert blieb und neben der Allwissenheit und Allmacht auch seine Gerechtigkeit und Weisheit, sowie seine väterliche Milde und Güte als ungeschriebene Glaubenssätze im ganzen Volke feststanden.

Die Kunstdarstellungen des Zeus beginnen unter den Griechen nicht früher als für andre Götter, vielleicht noch später. Denn in der sog. pelasgischen Zeit gab es nach ausdrücklichem Zeugnis mehrfach einen tempellosen und bildlosen Kultus; insbesondere auf Bergeshöhn betete man zu dem Himmelsgott an freistehenden Altären aus Felsblöcken oder Erdaufwürfen, die auch noch später bestanden. Die Spuren von der Verehrung roher, zum Teil auch als Säulen oder sonst behauener Steine an Stelle des Zeus sind unsicher und meist dem Orient angehörig (vgl. oben S. 601 und über den Baumkultus S. 296); ein uraltes Bild mit drei Augen (das dritte auf der Stirn), welches symbolisch auf die drei Reiche der Natur gedeutet wird, seht allein (Paus. II, 24, 3). Darnach kann es nicht gerade auffallen, wenn unter den hervorragenden Künstlern der archaischen Periode nur wenige als Verfertiger von Zeusbildern genannt werden: erwähnenswert ist nur der Erzkolofs des Ägineten Anaxagoras, den die Hellenen gemeinschaftlich nach der Schlacht von Platää in Olympia aufstellten. Er war 15 Fufs hoch; sonst wird über seine Bildung nichts angeführt (Herod. IX, 81; Paus. V, 23, 1).

Unter den erhaltenen Bildwerken aus der Zeit vor Pheidias gibt es keinen statuarischen Zeus. Von Reliefs ist die Deutung der thronenden Götterfigur an drei Seiten des Harpyienmonumentes (oben in Abb. 366) auf den griechischen Götterkönig zweifelhaft. Dagegen bietet uns die selinuntische Metope mit der heiligen Hochzeit des Zeus und der Hera (Abb. 368) ein sicheres Beispiel des reifen Archaismus, dem das Bild auf dem archaistischen Zwölfgötteraltar (s. Art.) und einige ähnliche Denkmäler nur ergänzend zur Seite treten. Wenn hier überall von den Gesichtszügen des höchsten Gottes nicht mehr gesagt werden kann, als dafs sie den gereiften würdevollen Mann charakterisieren, wobei die Pflege des zierlich gekämmten und aufgebundenen Haares sowie des rundlich geschnittenen welligen Bartes (vgl. dazu oben Abb. 241) der Sitte der Zeit folgt, so zeigt doch die Körperbildung in ihrer gediegenen natürlichen Kraft und Gröfse der Formen schon die Grundlagen zum bald folgenden höchsten Ideal, und die typische Bekleidung mit dem blofsen Himation, welches entweder den ganzen Oberkörper oder wenigstens die rechte Seite frei läfst, ist von Pheidias einfach adoptiert worden.

Weit älter aber als diese sitzende oder ruhig stehende Gestalt der Reliefs mufs eine auf zahlreichen Münzen vorkommende Figur des nackten blitzschleudernden Zeus sein, deren Verbreitung auch durch den Fund zahlreicher Bronzen in Olympia bezeugt wird. Wir geben eine der letzteren Figuren, in denen man kleine Weihgeschenke erkennt (nach Ausgrabungen V, 27 in Abb. 2378), ferner eine athenische Kupfermünze (Abb. 2379, nach Jahn in Nuove memorie tab. I, 2) und eine messenische Tetradrachme (Abb. 2380, nach Overbeck Kunstmythol. II, 12 Fig. 3). Wir sehen den Gewittergott hier in starker Bewegung,



2378 Blitzschleudernder Zeus.

in demjenigen Aktionsschema, nach Brunns treffendem Ausdrucke, welches die bekanntlich dem Dädalus zugeschriebene Lösung der Arme und Spreizung der Beine in anschaulicher Weise zeigt (vgl. oben S. 322 f.) Die Verbreitung des Münztypus nach Ost und West spricht für seine Allgemeingültigkeit; seine Erfindung mufs auf ein bedeutendes statuarisches Kunstwerk zurückgehen. Daneben verdient Erwähnung das ebenfalls aus alter Zeit stammende Motiv des sitzenden Zeus mit dem Adler auf der Hand, welches arkadische Münzen zeigen, z. B oben Abb. 1028; die väterlich ruhige Haltung des Gottes, der den Adler als seinen Boten entsendet, deutet auf die ethische Umbildung der zürnenden und strafenden Naturmacht hin. Der im Art. »Barttracht« oben S. 255 Abb. 241 gegebene Kopf (Zeus Talleyrand genannt, im Louvre) wird nach mancherlei verschiedenen Benennungen: als Hermes wegen des keilförmigen Bartes (σφηνοπώγων), als Dionysos, als Trophonios, von Kekulé Arch. Ztg. 1874 S. 94 ff. gewifs mit Recht dem Zeus vindiziert. Das eigentümliche Diadem von Palmetten ist letzterem nicht fremd; auch Paus. V, 23, 1 und V, 24, 1 führt in Olympia Zeusbilder an mit lilienartigen Blumen, d. i. Palmetten geschmückt (ἐστεφανωμένον οἷα δὴ ἄνθεσι und τῷ ἱματίῳ ζῴδιά τε καὶ τῶν ἀνθῶν τὰ κρίνα ἐστὶν ἐμπεποιημένα, mit geziertem Ausdruck). »Der eigentümliche Schnitt des Bartes (sagt Friederichs Bausteine I n. 60), die schematische Trennung zwischen Kinn- und Backenbart, ist für die Köpfe alten Stils charakteristisch. Doch ist der alte Stil nur im Äufserlichen imitiert, die Formen und der Ausdruck des Kopfes sind ihm völlig fremd. Entscheidend für die Richtigkeit dieser Zuteilung und zugleich ein schlagendes Beispiel für den Unterschied



2379



2380

echt archaischer und nachgeahmter Arbeiten bietet die Auffindung des Zeuskopfes Abb. 1276 in Olympia selbst; über diesen vgl. oben S. 1104 Q.

Aus den ältesten Vasengemälden ist für die Charakteristik der Zeusfigur im ganzen nichts zu gewinnen, indem die steif und konventionell gezeichneten Gesichtszüge z. B. in Abb. 171 (Athenageburt) sich von denen des dahinter stehenden Apollon fast nur durch den längeren keilförmigen Bart unterscheiden, wodurch sein höheres Alter angezeigt wird. Die übrige Haltung des thronenden Gottes, der den Blitz in der Rechten führt, ist schlicht, fast bürgerlich; seine Bekleidung — denn nackt erscheint er hier nie — besteht meistens aus Untergewand und Obergewand, wobei das erstere (der Chiton) gewöhnlich bis auf die Füfse herabreicht und also der Sitte des Lebens entspricht. In besonders feierlicher Gewandung zeigt ihn der Hochzeitszug auf der Françoisvase in Abb. 1883 Taf. LXXIV.

Über das Zeusbild des Pheidias ist oben S. 1318 f. gehandelt worden. Die durch diesen Künstler geschaffene Idealvorstellung blieb durch das ganze Altertum insoweit mafsgebend, dafs die zum Ausdruck des geistigen Gehaltes dienenden Gesichtszüge im ganzen auch allen späteren Bildungen zu Grunde gelegt wurden, im einzelnen jedoch durch das Streben nach bedeutender Wirkung sowie durch besondere Hervorhebung einer bestimmten Seite seines Wesens mannigfache Abänderungen erfuhren. Aus der ganzen Richtung der jüngeren Blütezeit der attischen Kunst ergibt sich schon ohne Weiteres, dafs an Stelle der

»stillen und einfachen Gröfse«, welche Pheidias' Werk auszeichnete, eine Steigerung im Ausdrucke der Kraft und Erhabenheit, sowie eine dramatische Bewegtheit der Gestalt treten mufste. Auch die Schule des Lysippos, von deren Meister allein vier Zeusbilder erwähnt werden, darunter ein über 40 Ellen hoher Kolofs in Tarent (s. oben S. 642), wird ihr eigentümliches Streben nach Effekt darin ausgeprägt haben; allein weder direkt bezeugte Nachbildungen, noch irgend nähere Andeutungen über den Charakter der zahlreichen Werke sind vorhanden. In der alexandrinischen Epoche begegnet uns u. a. in Antiochia eine (doch wohl nur ungefähre) Nachbildung des olympischen Zeus, wovon auch in Münzen Andeutungen vorliegen; ebenso kennen wir den von Hadrian in Athen gestifteten olympischen Zeus aus einer Erzmünze (Abb. 2381, nach Beulé monnaies d'Athènes p. 396), mittels deren die Abweichungen des jüngeren Künstlers von dem Urbilde augenfällig werden. »Nicht allein dafs die Nike kranzhaltend von dem Gotte abgewandt, also von ihm ausgehend gedacht ist, auch die anspruchslosere Scepterhaltung des Pheidiasischen Zeus ist aufgegeben und jener brillanteren und theatralisch bewegteren, welche uns die meisten Statuen und nicht wenige Reliefs zeigen, wenigstens um ein grofses Stück angenähert. Ebenso ist auch die Gewandung verändert, der Oberkörper viel weiter entblöfst. Ob der Kranz im Haare durch die Binde ersetzt worden sei, läfst sich nach der Zeichnung nicht mit Sicherheit entscheiden, doch scheint es so; ebenso wie man auch wohl auf ein stärker mähnenartiges Haar wird schliefsen dürfen« (Overbeck). Von den sonstigen bei Schriftstellern erwähnten zahlreichen Zeusstatuen in den verschiedensten Städten wissen wir nichts als ihre Existenz.

Der gemeinsame ideelle Gehalt, welchen alle uns erhaltenen Zeusbilder mehr oder weniger, je nach der Fähigkeit der Künstler, wiederspiegeln, besteht in dem Ausdrucke königlicher Macht und Erhabenheit (Ovid. Met. 6, 74: *Jovis est regalis imago*). Solche Würde und sein väterliches Ansehen bedingt ein vollreifes Mannesalter; der normale Vater und König darf kein Jüngling mehr sein, wenn er selbst mächtige Götter als seine Söhne erkennt und sich im vollendeten und ruhigen Besitze seiner Herrschaft befindet (Cic. Nat. deor. I, 30, 83: *Jovem semper barbatum*). Ebensowenig aber wird er als Greis gedacht, bei dem die physischen Kräfte schon in der Abnahme begriffen sind. Indes, obwohl zum Kampfe fähig, soll der Schwinger des Blitzes nicht eigentlich einen wuchtigen und massenhaften Körper haben, wie Herakles; seine Überlegenheit durch den Feuerstrahl ist mehr geistiger Art. Die erhabene Ruhe seines Antlitzes aber mufs einerseits mit Zügen des Ernstes gepaart werden, die jeder Steigerung zum Zorn und zur Strenge gegen Empörer fähig sind, anderseits mit Milde und Gnade gegen seine Schutzbefohlenen und Verehrer. Bei seiner königlichen Würde lebt er in der Vorstellung meistens thronend, seine regelmäfsige Bekleidung durch das ganze Altertum ist der weite Mantel, welcher mindestens einen Teil des Oberkörpers frei läfst. Unter den an der Kopfbildung seit Pheidias fast kanonisch feststehenden Merkmalen steht obenan das reich wallende, vorn emporstrebende Lockenhaar, dem ein voller und lockiger Bart nach unten das Gleichgewicht hält. Die horizontal geteilte, nach unten stark vorladende, in der oberen Hälfte steil aufstrebende Stirn macht den Eindruck von hoher Weisheit und grofser Willenskraft. Aus der Höhe der tiefliegenden, stark beschatteten Augen mit mäfsiger Öffnung ergiefst sich ein klarer und milder Blick auf den unten stehenden Beschauer, während der schön geschwungene Bogen der Augenbrauen an die olymperschütternde Bewegung erinnern und durch ihre Beweglichkeit das Zucken des Zornes verkünden soll. Die kräftige Nase steigt mit breitem Rücken gerade und steil herab. Die Wangen sind mäfsig voll gebildet, aber nicht im mindesten gefurcht. Die Bildung des Mundes wechselt in den verschiedenen Bildern am stärksten, je nach der von dem Künstler vergegenwärtigten Stimmung.



2381

Unter den erhaltenen Bildwerken dieses späteren Normaltypus ist das hervorragendste die Maske von Otricoli, welche »das Grundthema des Pheidias in erregterer Tonart wiederholt«; sie ist oben in Abb. 1461 gegeben. Der in ihr verkörperte Typus wiederholt sich in einer gröfseren Zahl von meist überlebensgrofsen Büsten, zum Teil in abgeschwächten und verflachten Formen, zum Teil so, dafs anstatt des erhabenen Machtbewufstseins und der ruhigen Weisheit, welche dort Grundstimmung ist, der Ausdruck des Siegesgefühls in dem zürnenden Gewittergotte vorherrscht (so namentlich in dem Kolossalkopfe in Neapel, bei Overbeck Taf. II, 3. 4) oder auch (wie besonders an einer Büste im Saal der Niobe zu Florenz, Overbeck Taf. II, 5. 6) überwiegend gnadenvolle Milde und väterliche Güte des die Sterblichen erhörenden Gottes aus dem Lächeln des sanft geöffneten Mundes schimmert. Sehr passend erläutert Overbeck den Zeus von Otricoli mit den Homerischen Ausdrücken ὕπατος καὶ ἄριστος, κύδιστος, μητιέτης und ὃς πᾶσι θνητοῖσι καὶ ἀθανάτοισιν ἀνάσσει, findet in dem Neapler den ὑψιβρεμέτης und τερπικέραυνος wieder und benennt den Florentiner als πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε. (Übrigens darf auch hier nicht verschwiegen werden, dafs trotz jener scheinbar genauen Kriterien des Zeustypus die tonangebenden Archäologen über die Zuteilung mancher bedeutenden

Kunstwerke an Zeus oder Poseidon oder Asklepios im Zweifel oder im Streit sind. So wird z. B. die schönste Asklepiosbüste (oben Abb. 147) von Overbeck als Zeus beansprucht; ebenso die Poseidonstatuette in München (oben Abb. 1541); wogegen Brunn etwa die Hälfte der bei Overbeck Atlas Taf. II abgebildeten Büsten als irrtümlich auf Zeus bezogen ansieht.)

Auf Münzen, wo die Zahl der Darstellungen des Zeus der aller anderen Götter voransteht — er fehlt nur in wenigen Landschaften und Städten —, findet sich, mit einziger Ausnahme der oben Abb. 1462 gegebenen späten Münze von Elis, welche den Kopf des Pheidias stilgetreu wiedergibt, bei aller Mannigfaltigkeit in einzelnen und feineren Zügen, überall der jüngere Typus mit wallendem Mähnenhaar, stark markierten Augbrauen und meistens mäfsig grofsem Auge, wobei indessen wiederum der seelische Ausdruck ebenso stark variiert wie unter den Marmorbüsten. Der Schmuck des Hauptes besteht entweder in Binden oder in Kränzen von Oliven, Lorbeer, Eichenlaub. Unter den oben im Art. »Münzkunde« erschienenen Zeusköpfen geben Abb. 1126 und 1040 den gewöhnlichsten Typus wieder, wobei nur an letzterer die über die Stirn zurückfallende Locke (welche auch sonst vorkommt) zu bemerken ist; wogegen Abb. 1125 mit dem kurzgehaltenen Haar so allein steht, dafs man zur Erkennung der Unterschrift bedarf. Eine vollendet schöne Auffassung bietet die arkadische Münze Abb. 1029 aus der Zeit des Epaminondas; von dieser unterscheidet sich die nicht viel spätere des Königs Philipp (Abb. 1092) durch derbe Kräftigkeit der Züge, wobei sie auch, was selten ist, das Ohr von den Locken unbedeckt läfst. An der Münze von Elis (Abb. 1037), deren Gepräge man früher auf den Zeus des Pheidias zurückführte, zeigt sich aufs deutlichste der Einflufs der jüngeren Kunstrichtung und die Unabhängigkeit der Stempelschneider von jenem Kunstwerke. Kopfbilder des römischen Jupiter aus älterer Zeit, wie sie oben in Abb. 1159. 1170. 1171 vorliegen, zeigen derbe Nachbildungen des älteren griechischen Typus; übrigens vgl. oben S. 764 f.

Die statuarischen Darstellungen des Zeus, welche ihrer grofsen Mehrzahl nach als Kultusbilder oder als Weihgeschenke zu gelten haben, selten wohl wie die anderer Götter (Apollon, Artemis, Hermes) zu rein dekorativen Zwecken verwendet worden sind, lassen sich für uns nicht nach den aus Kulten herrührenden zahlreichen Beinamen scheiden, da teils dieselben Attribute auf verschiedene Kulte passen, teils derselbe Kult zuweilen verschiedene Darstellungsformen aufweist, sondern werden am bequemsten äufserlich zunächst in Sitzbilder und stehende Figuren getrennt. Unter den auf dem Throne sitzenden Statuen, welche der höchsten Auffassung des Zeus als des Götterkönigs am meisten entsprechen, ist der olympische Kolofs des Pheidias an die Spitze zu stellen (vgl. oben S. 1316 ff.). Aufser diesem kennen wir von namhaften Meistern etwa 15 thronende Statuen sicher durch schriftliche Nachricht, und bei ziemlich vielen kann dieselbe Haltung vermutet werden (Overbeck S. 567 Anm. 74). Jedoch ist uns aus dieser Kunstgattung kein gröfseres Werk von künstlerischen Vorzügen einigermafsen wohl erhalten übrig geblieben. Die ehemals Verospische Statue im Vatican, welche früher gewöhnlich als Muster des Typus angeführt zu werden pflegte, behauptet keinerlei Vorrang und ist überdies nur ein stark restaurierter Torso zu nennen; denn aufser kleineren Teilchen sind beide Arme und der ganze Unterkörper nebst Gewand, Thronsitz und Adler neu. Die Repliken (fast ein Dutzend) sind nicht besser erhalten oder unediert. Der aus Münzen und Reliefs bekannte Typus zeigt den Gott mit nacktem Oberkörper, so dafs nur ein Zipfel des den Unterkörper verhüllenden Himation die linke Schulter bedeckt und zuweilen auf die Brust herabhängt; der linke Arm hält, seitwärts hoch erhoben, das Scepter; die rechte Hand liegt, meist mit dem Donnerkeil bewehrt, auf dem Schenkel oder im Schofse. An die linke Seite des Gottes schmiegt sich öfters der kniehohe Adler. Wir geben zur Veranschaulichung eine Bronzestatuette, 15 cm hoch, aus Lydien stammend, in Wien (Abb. 2382, nach dem Holzschnitte bei Overbeck, Kunstmyth. II S. 122). Die Figur zeichnet sich durch grofsartige Auffassung und feine Modellierung aus. Ihre Haltung ist majestätisch, das Auge blickt gewaltig, der Bart ist leider etwas verschliffen. Zeus hielt den Blitz ruhig in der Rechten; sein linker Arm, der das Scepter aufstützte, ist nur mäfsig (nicht sehr steil, wie es später Mode wurde) erhoben und erinnert auch darin an das Bild des Pheidias.

Selten kommt es vor, dafs der sitzende Zeus aufser mit dem Mantel auch noch mit einem Chiton bedeckt ist; auch da, wo man nicht eher an Sarapis zu denken hat, mufs man lokale oder andre spezielle Gründe für diese Besonderheit voraussetzen.

Gröfsere Mannigfaltigkeit der Bildungen zeigt sich bei den stehenden Statuen des Zeus, welche wir in die bekleideten und die ganz nackten zu scheiden haben. Auch hier ist doppelte Bekleidung nur auf Münzen von Laodikeia sicher und wohl vom Lokalkulte ausgegangen, an einer vereinzelten Statue aber verdächtig. Dagegen trägt der Gott sehr häufig das grofse Himation weit und würdevoll um den Unterleib geschlungen und bis auf die Füfse herabwallend, wobei der längere oder kürzere Überhang über der linken Schulter mancherlei Variationen Raum läfst. Es ist dieselbe Tracht, welche sich auch bei Asklepios, z. B. oben Abb. 148. 151, und bei älteren Männern, namentlich Dichtern, Rednern und Philo-

sophen wiederfindet; vgl. z. B. oben Abb. 465. 83. Der majestätische Ausdruck wird zuweilen verstärkt durch den innerhalb des Gewandes auf die linke Hüfte gestemmten Arm; weniger schwungvoll wirkt wiederum die Senkung des rechten Armes, der gewöhnlich hoch erhoben das Scepter aufstützt. Die Unterscheidung von Asklepios wird oft nicht leicht, besonders wenn die Attribute fehlen oder der Kopf aufgesetzt ist. Wir geben als Beispiel des Typus

2382 Zeus, Bronzestatuette. (Zu Seite 2126.)

eine Neapler Statue (Abb. 2383, nach Overbeck S. 135), wo »der Gedanke an Asklepios, abgesehen von dem Ausdruck des echten Kopfes, durch die sehr feste, ja stolze Haltung der Figur ausgeschlossen wird.« Ein gewisser finsterer Zug des Gesichts bietet nicht genügende Veranlassung, um an Pluton zu denken, obwohl der rechte Arm mit dem Blitz modern ergänzt ist. — Eine sicherere Gruppe bilden einige Figuren mit nacktem Oberleib, indem das (kleinere) Gewand nur über dem linken Arme hängt und von der rechten Hüfte bis zum Knie herabreicht. Diese Art der Gewandung ist ein specifisch römischer Typus, der sich nicht in rein griechischen Bildwerken, sondern in der Gruppe des Menelaos (vgl. oben Abb. 1393) und öfters bei Statuen römischer Kaiser findet (vgl. oben Abb. 191). Dazu gehört namentlich die bei Overbeck S. 141 abgebildete Statue.

In der langen Reihe kleiner Bronzestatuen des Zeus, welche ruhig stehend nur eine kurze Chlamys über dem linken Arme liegen haben, ragt ein Florentiner Exemplar hervor, das wir in Abb. 2384 nach Overbeck S. 146 wiedergeben. Schon in der ruhigen und fast steifen Körperhaltung spricht sich das archaistische Gepräge der ganzen Figur aus,



2383 Zeus, Marmorstatue.

welche durch die nahe Verwandtschaft mit dem Relief des vaticanischen Kandelabers (abgeb. Wieseler, Denkm. II, 19) recht deutlich wird. Der Kopf trägt ein von der gewöhnlichen Bildung abweichendes Gepräge, besonders in der altertümlichen, vorpheidiasischen Behandlung des Haares und Bartes, welcher letztere auch gegen die Gewohnheit das Kinn frei läfst. Brunn, der diese Bemerkung macht, glaubt darin Spuren der Einwirkung Polyklets zu sehen. Die leicht übergelegte Chlamys erinnert an den Hermes oben Abb. 739; bemerkenswert ist auch die Beschuhung. Der Blitz in der gesenkten Rechten scheint nur schmückendes Attribut für den stillen, anspruchslosen Gott. Aber der Ausdruck geistiger Kraft und Hoheit fehlt der Figur, deren Formenadel

bei den geringen Gröfsenverhältnissen (Höhe 28 cm) ungemein hervorstechend ist.



2384 Zeus, Bronzestatuette. (Zu Seite 2127.)

Die Bilder des völlig nackten Zeus pflegen sich in der Körperhaltung den letzterwähnten Arten anzuschliefsen. Ganz ruhig stehende führen meist das Scepter in einer der beiden Hände. Die Unterscheidung von Poseidon bei den meist kleinen Figuren ist nicht immer leicht; man vgl. oben zu Abb. 1541, und die wunderschöne Bronze bei Braun, Kunstmyth. Taf. 13, welche dort als Zeus gefafst, von Brunn dagegen wohl richtiger ebenfalls für Poseidon erklärt wird.

Auf Münzen, wo auch die Darstellungen des Zeus in ganzer Figur überaus zahlreich sind, begegnen wir fast allen vorhin erwähnten Typen. Einer besonders grofsen Verbreitung im Osten des Alexanderreiches erfreut sich der in Abb. 1110 gegebene thronende Zeus mit der Siegesgöttin auf der Hand, über welche Näheres S. 953 und über das Abhängigkeitsverhältnis vom Zeus des Pheidias vgl. zu Abb. 1460. Als eine sehr ähnliche Komposition ist das Gepräge der Alexandermünzen anzusehen (Abb. 1094 u. 1095), wo der Gott statt der Nike seinen heiligen Vogel, den Adler, auf der vorgestreckten Hand trägt, was sich nicht blofs bei den Nachfolgern des grofsen Königs, sondern auch auf Städtemünzen wiederholt, ja selbst im fernsten Osten auftaucht, wie Abb. 1114 zeigt. Mit diesem Typus prägte Sparta sein erstes Silbergeld (s. Abb. 1039). Auch die Römer adoptierten diesen thronenden Zeus, zuweilen mit dem Blitze bewehrt, als Schützer des Reiches, noch in später Zeit.

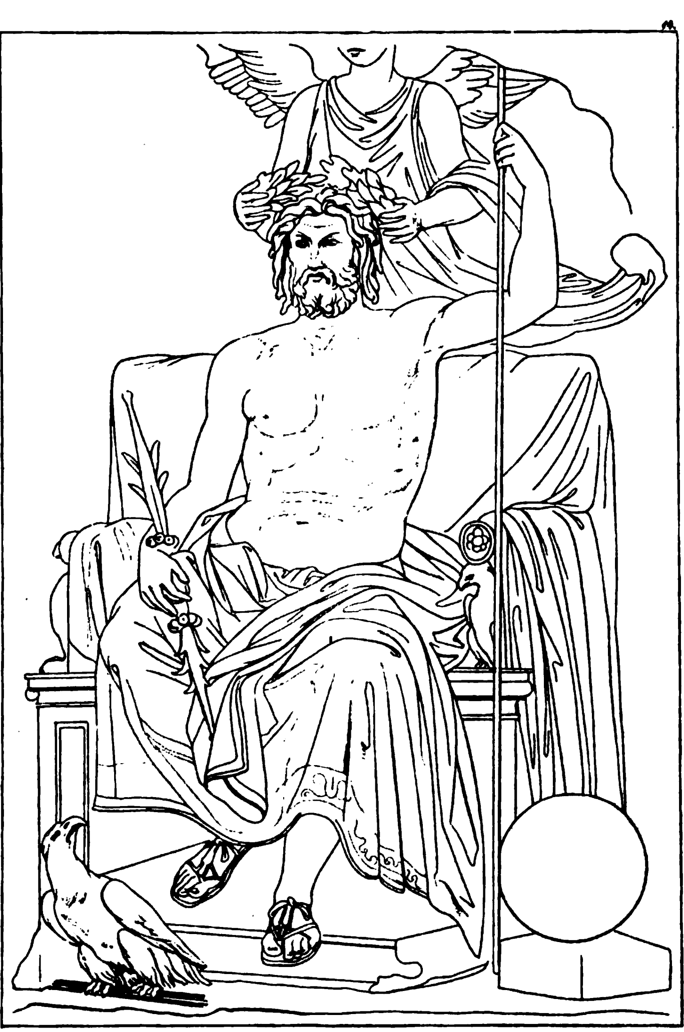
Ein stehender nackter Zeus, ebenfalls die Siegesgöttin auf der Hand tragend, erscheint zuerst auf achäischem Bundesgelde (vgl. Abb. 1041). Ihm entspricht der Jupiter Conservator römischer Kaisermünzen, welchem das spezifisch römische Dekorationsgewand aufgehängt ist (Abb. 900). Adler und Blitz wechseln auch hier mit dem Attribut der Nike. Eine reichlichere Bekleidung findet sich in asiatischen Prägestätten. Eine auffällige Erscheinung bildet aber auf zahlreichen römischen Kaisermünzen die eben schon erwähnte Drapierung mit einem rundlich geschnittenen chlamysartigen Gewandstück, ganz ähnlich wie beim Apollon von Belvedere (oben Abb. 111), welche auch einzelne Statuen und Reliefs aufweisen; man vgl. für die Varietäten Overbeck Münztafel II N. 33—41; auch oben Abb. 471.

In Reliefdarstellungen kommt Zeus in guter griechischer Zeit nur sitzend, und zwar meist feierlich thronend vor, und in derselben Gewandung und Haltung, wie bei Statuen. Eine schön bequeme Haltung als Zuschauer zeigt er in der grofsen Göttergruppe des Parthenonfrieses (oben Abb. 1377 auf Taf. XXXIII), wo er sich mit dem linken Ellbogen hinterwärts aufstützt und sogar ohne Scepter erscheint. Mit mäfsig hoch gehaltenem Scepter und Blitz in dem Renaissancebilde Abb. 172; den Blitz haltend und das Scepter hoch aufstützend auf dem Sirenensarkophage Abb. 1704. In dem Zwölfgöttervereine der capitolinischen Ara (s. Art.) thront er

selbstverständlich allein inmitten seines Hofstaats. Ebenso bei anderen Göttergruppen und aus Gründen der Situation bei der Geburt des Dionysos und der Athena. In echt römischen Arbeiten kommt die Figur des stehenden Jupiter häufiger vor, z. B. Millin, G. M. 25, 81. — Vereinzelt ist die gelagerte Stellung des Gottes auf der Apotheose Homers (oben Abb. 118).

Auf den Vasenbildern des entwickelten Stils wird Zeus ebenfalls mit Vorliebe sitzend dargestellt; seine Bekleidung ist der griechische Mantel, das Himation, welches den Oberkörper mehr oder weniger frei läfst. Feierlich thront er so z. B. oben Abb. 537 bei der Geburt des Erichthonios, auf der Archemorosvase (oben Abb. 120), auch auf der Adonisvase (Abb. 18). Ganz ähnlich ist seine Haltung auf der Dareiosvase, Abb. 449 (Taf. VI), welche nur die Besonderheit bietet, dafs er das Gewand ebenso wie Apollon schleierartig über den Kopf gezogen hat. Stehend finden wir ihn als Nebenfigur z. B. bei der Hochzeit des Herakles und der Hebe (Abb. 700), wo er auch den Adler auf dem Scepter führt, und Abb. 1356 beim Parisurteil. Wo der Gott selbst handelnd auftritt, wie z. B. in der Gigantomachie, treten natürlich Ausnahmen in Haltung und Bekleidung ein. Die Attribute anlangend, findet sich auf Vasen der Adler nie neben ihm, Nike steht nie auf seiner Hand, aber neben ihm (Abb. 449).

Endlich findet sich derselbe Unterschied griechischer und römischer Darstellungsweise auch in den Wandgemälden. Die von hellenistischen Vorbildern abhängigen Gemälde zeigen nämlich den Gott regelmäfsig sitzend, mit einziger Ausnahme des auf Wolken gelagerten Göttervaters, dem ein kleiner Eros über die Schulter schaut und eine schöne Sterbliche zu zeigen schein: (Helbig N. 113; abgeb. Braun, Kunstmyth. Taf. 15); eine Darstellung, die aus dem religiös-mythologischen Kreise vollständig heraustritt und bald als ethische Allegorie bald als Humoreske gefafst wird. Unter den übrigen Bildern wird das hervorragendste und jedenfalls von einem bedeutenden Original herzuleitende hier in Abb. 2385 nach Braun, Kunstmyth. Taf. 14 wiederholt. »Wir sehen den Götterkönig in feierlicher Majestät thronen, wie er von einer hinter ihm schwebenden hellviolett bekleideten Siegesgöttin (deren obere Gesichtshälfte nebst einem Teil der Flügel zerstört ist) mit einem goldnen Lorbeerkranze gekrönt wird. Seine Haltung ist ernst und streng Er hält das [weifse, mit goldfarbigen Ringen besetzte. Königscepter senkrecht aufgestützt. Der mächtige Donnerkeil, welcher auf seinem rechten Schenkel ruht, gleicht einem Blumenstengel und ist an beiden Seiten der Handhabe mit Rosen besetzt. Der über


2385 Zeus von Nike bekränzt.

den Thron gebreitete Mantel zeigt ebenso wohl, wie das um seine Hüften geworfene, mit einer breiten [goldnen] Arabeskenborde geschmückte [dunkelviolette] Gewand, eine grofsartige Anordnung. Links zu seinen Füfsen liegt auf einer würfelförmigen Platte die [blaue] Kugel, welche seine Weltherrschaft versinnlicht [wahrscheinlich erst eine römische Zuthat], und rechts vor dem Schemel sitzt der Adler, welcher nur seines Winkes harrt, um das Pfeilbündel, das er zwischen seinen Fängen hält, dahin zu tragen, wo sich seine Macht in Donner und Blitz offenbaren soll. Adler stützen auch die Armlehnen des Thrones«

(Braun). — Dagegen finden wir auf den sog. römisch-campanischen Sacralbildern den Gott ausschliefslich stehend dargestellt, und zwar entweder ganz nackt oder nur mit einer Art von Chlamys behangen, wie auf den Reliefs, überhaupt eher dem römischen Faunus gleichend (vgl. Abb. 564), dessen Zackenkrone er sogar trägt, als dem griechischen Zeus, dazu aber in mangelhafter Technik gemalt. Die blofse Büste wird in den Haustempelchen auch für den Monats- und Tagesgott (*dies Jovis*) benutzt.



2388 Der Dodonäische Zeus mit dem Eichenkranz. (Zu Seite 2132.)

Von den Attributen des Zeus in der Kunst ist der Blitz weitaus das älteste und häufigste; seine Bedeutung bei dem Gewittergott und Wolkenherrscher bedarf keines Beweises. Die älteste monumentale Form: ein Handgriff in der Mitte, beide Enden in scharfe Spitzen auslaufend und neben ihnen züngelnde Flammen, scheint aus Assyrien zu stammen (s. Lajard, Niniveh II Taf. 5). Bald aber wird seine Gestalt mannigfach variiert und als reiner Zierrat stilisiert; beliebt sind namentlich ein zusammengewundenes Flammenbündel, oder der gewundene Keil mit scharfer, dreieckiger Spitze an beiden Seiten, ganz besonders aber der Zusatz kleiner Flügel an den Seiten. Man vergleiche die zu diesem Artikel gehörigen Bilder, auch den pergamenischen Gigantenkampf Taf. XXXVII Abb. 1419. Der Eidesgott (ὅρκιος) im Rathause zu Olympia führte sogar in jeder Hand einen Blitz (Paus. V, 24, 2; s. oben S. 1104 J).

Der Adler, welcher auch bei Jndern, Iraniern und Germanen als heiliger Vogel von



2386 (Zu Seite 2132.)



2387 (Zu Seite 2132.)

Göttern und Königen auftritt, ist als das gewaltigste Tier der Lüfte, bei den Griechen dem Zeus als dem Herrscher des Himmels, von Homer ab innig gesellt, sein Bote, sein Symbol, beim Ganymedes sein Stellvertreter. Pheidias setzte ihn deswegen auf das Scepter seines Zeus, wie auch Pindar (Pyth. 1, 6) thut. So auf zahlreichen Vasen. Auf Münzen hält ihn der Gott vielfach auf der vorgestreckten Hand; ebenso zwei Statuen in Olympia, die in der andern Hand zugleich den Blitz trugen (Paus. 5, 22, 5. 7). Vgl. die Bronze, Ausgrabungen von Olympia Bd. IV Taf. 24, 1. In alexandrinischer Zeit sitzt (auf Münzen, welche statuarische Schemata wiederspiegeln) der Adler entweder ruhig auf der Hand des Gottes oder vor ihm auf dem Boden, ebenso in der Apotheose des Homer (oben Abb. 118). Zur römischen Kaiserzeit sitzt der

Adler regelmäfsig zu Füfsen des Zeus, sowohl auf Münzen wie bei Statuen und auf Reliefs; das Adlerscepter ist gänzlich abgekommen.

Die Weltkugel, ein Lieblingssymbol des römischen Kaisertums, wird in der Epoche desselben stus mehrfach dies nachahmte (vgl. oben Abb. 1794.) Später ist der Globus beim Kaiser überaus häufig (vgl. Abb. 1846). Ausführliches bei K. Sittl, Adler und Weltkugel als Attribute des Zeus, in Jahns Jahrbb. Supplem. XIV, 1—50.



2389 Zeus mit Eichenkranz und Schleier. (Zu Seite 2132.)

auch dem Zeus mehrmals auf Münzen in die Hand gegeben, um seine Weltherrschaft auszudrücken; ebenso oben Abb. 2385 und unten Abb. 2397. Dies Attribut ist eigentlich erst von den Kaisern entlehnt, da sich schon Julius Cäsar den Fufs auf die Kugel setzend abbilden liefs (Cassius Dio 43, 2) und Augu-

Ob neben der kanonischen Ausgestaltung des Zeus, des Vaters der Götter und Menschen, als eines reifen bärtigen Mannes in der Fülle seiner Kraft auch ein jugendlicher, unbärtiger Zeus von den Griechen in Kunstwerken dargestellt worden sei und weitere Verbreitung gefunden habe, steht dahin.

Zwar werden in Olympia drei unbärtige Zeusbilder als Weihgeschenke aufgeführt (Paus. V, 24. 22); auch in Aigion war ein solches bei einem Zeusheiligtum (Paus. VII, 23, 9); dazu erscheint der »hellenische Zeus« auf Erzmünzen von Syrakus unbärtig; allein, wenn man sehr zweifelhafte Deutungen bei Seite läfst, so ist eine Ausdehnung dieser Anomalie nicht nachgewiesen. Eine schöne Erzstatuette in Florenz (Overbeck S. 198 Fig. 19) scheint (nach Brunn) eher den zum Himmel aufblickenden Ganymedes vorzustellen. Auch in dem römischen Jupiter puer und Jupiter juvenis auf Münzen sieht man jetzt lieber Porträts von Kaisern und Prinzen im Kostüm des Gottes, und eine berühmte Gemme des Nisos wird in guten Abdrücken als Porträt, vielleicht des Augustus erkannt (abgeb. Wieseler, Denkm. II, 24). Nur auf etruskischen Spiegeln findet man Tinia einigemal unbärtig und jugendlich, ebenso den latinischen und sabinischen Vejovis auf Münzen. Weiteres s. bei Overbeck S. 194—204.

Anlangend die sonstigen zahlreichen Beinamen des griechischen Zeus und des römischen Jupiter, welche von lokalen Kulten stammen, so hat Overbeck in eingehender Erörterung gezeigt, dafs kaum von dem einen oder andern sich in erhaltenen Bildwerken eine einigermafsen sichere Spur nachweisen läfst. Weder die Polykletische Statue des Zeus Philios (des Gastlichen), welche Pausanias (8, 31, 4) als dem Dionysos ähnlich beschreibt, noch Zeus Urios, der günstige Winde sendet und von Cicero (Verr. IV, 57, 128) dem Jupiter Imperator gleichgesetzt wird, noch der Ἑλλήνιος noch der Ἐλευθέριος u. s. w. sind uns in den Besonderheiten ihrer Bildung bekannt, und aus Münztypen mit Beischriften, namentlich römischen, erhellt nur die Unbeständigkeit und Willkür in der Darstellung. Bedeutsamer treten dagegen in der Kunst hervor die Attribute: Eichenkranz, Schleier, Ägis, bei denen aber hinwiederum die richtige Beziehung und Vereinigung mit den schriftlichen Angaben nicht selten Schwierigkeiten unterliegt.

Mit dem Eichenkranze finden wir Zeus auf Münzen von Epirus, Thessalien und Makedonien sehr häufig und erkennen ohne weiteres darin den Gott von Dodona, welchem die Eiche heilig war (vgl. Hom. E 693, H 69; Ovid. Met. VII, 622). Ursprünglich war der majestätische Baum selber das Heiligtum des Naturgottes (vgl. oben S. 295 ff.), der mit Donner und Blitz im Gewitter niederfährt und zugleich befruchtendes Nafs herabsendet; neben ihm waltet seine Gemahlin Dione, welche auf dem Münzbilde Abb. 2386 (nach Overbeck, Münztafel III, 26) eine ebenfalls mit Eichenlaub verzierte Stirnkrone trägt. Der Kopf des Zeus ist hier kräftig und derb; noch schöner und doch sehr charaktervoll zeigt ihn eine Münze des Königs Pyrrhos (Abb. 2387, nach Overbeck ebdas. 27): kraftvolle Energie und ein mehr finsteres als mildes Wesen spricht aus diesen Zügen »des Gottes, dessen Stimme man im Windesrauschen in den Zweigen der heiligen Eiche vernahm, dessen Wirksamwerden also in der bewegten Luft erkannt wurde und sich demnach von dem Wesen des in himmlischer Klarheit auf dem Olymp thronenden Zeus beträchtlich unterschied«. Etwas anders geartet ist eine Kolossalbüste in Berlin (hier Abb. 2388, nach Braun, Ant. Marmorw. I, 4), welche den eichenbekränzten Zeus von Dodona in leider etwas durch Verwitterung verwaschenen Formen vorführt. Durch die wie feucht herabhangenden Locken des Haares und Bartes, welche dem Kopfe eine gewisse Ähnlichkeit mit der Bildung des Poseidon und anderer Wassergötter verleihen (man vgl. namentlich oben Abb. 987), werden wir an den Regen- und Quellgott (Ζεὺς Νάϊος) erinnert, der in der dodonäischen Sage von der deukalionischen Flut thätig ist. Dem Charakter des segensreichen Gottes entspricht der überwiegend milde Gesichtsausdruck, während der emporgewendete Blick und der wie zum Reden geöffnete Mund dem Seher und Orakelgeber zukommt. — Mit Eichenlaub ist auch der in Wolken gelagerte verliebte Zeus mit dem Eros auf dem oben erwähnten Gemälde geschmückt; ob in gleicher natursymbolischer Beziehung, steht dahin.

Schwerdeutig wird die Verbindung des Eichenkranzes und Schleiers, welche sich zunächst auf einem schönen Kameo (Overbeck, Gemmentaf. III, 2) und bei einer 17 cm hohen Bronzebüste von vorzüglichster Arbeit in Wien (Abb. 2389, nach v. Sackens Publikation 1879) vorfindet. Im ganzen wird wohl jetzt allgemein der Schleier als künstlerischer Ausdruck der Umhüllung mit Wolken (νεφεληγερέτης) gefafst; und wir kommen wieder auf den dodonäischen Naturgott, bei dem freilich der geflügelte Blitz der Büste nicht ausdrücklich litterarisch bezeugt ist. Eine Bestätigung erwächst dieser Deutung aus dem schon oben S. 650 zum Teil beschriebenen, hier als Umrifs in Abb. 2390 nach Mus. Borb. II tav. 59 mitgeteilten pompejanischen Wandgemälde der heiligen Hochzeit des Zeus mit der Hera. Während man früher darin die Vermählung des Kronos mit Rhea sehen wollte (wegen der Instrumente des Kybeledienstes an der Säule), oder das Bild direkt auf die Scene in Buch XIV der Ilias bezog (vgl. oben S. 729, wobei die Flügelfigur hinter Hera der Schlafgott sein sollte), ist jetzt die von Helbig (s. Wandgemälde N. 114) begründete Erklärung durchgedrungen. Die Vermählungsceremonie geht sehr ernst und würdig vor sich. Zeus sitzt ruhig da und ergreift die mit dem deutlichen Ausdrucke bräutlichen Bangens sich nähernde, von Iris als Brautführerin leise geschobene Hera am Unterarme (χεῖρ' ἐπὶ καρπῷ; s. oben S. 588). Der violette Mantel ist ihm schleierartig über den Kopf gezogen und bedeckt nur Schofs und Hüften;

das linke Bein ist entblöfst, was auch öfters bei römischen Kaiserstatuen vorkommt. Hera trägt ein weifses Gewand mit breiter violetter golddurchwirkter Borte, darüber den weifsen Schleier; Iris einen grünen Chiton. An der mit drei Löwen gekrönten Säule hängen Flöten und Becken, darunter ein Tympanon, die Attribute der Göttermutter (vgl. oben S. 799), Zeus sitzt in seinem Eichenhain; umhüllt vom Wolkenschleier (Ξ 343: νέφος ἀμφικαλύψω χρύσεον) empfängt er die Braut auf blumiger Wiesenau (Ξ 346 ff.), die als Lager unter ihm aufspriefst. Dafs dem Maler die Gegend von Knossos in Kreta als Lokal vorgeschwebt habe, wo auch Kybeledienst mit dem des Zeus verflochten war, macht Overbeck S. 242 wahrscheinlich.



2390 Hochzeit des Zeus mit der Hera. (Zu Seite 2132.)

weshalb man auch in den drei unten gelagerten Figuren die dazu passenden idäischen Daktylen sehen wollte. Indessen werden diese mit Laub und Primeln bekränzten, auf dem Rasen sitzenden Jünglinge jetzt gewifs richtig als die Personifikationen der Wiesenflächen (Λειμῶνες, s. oben S. 1294) gedeutet, wo zwischen hohen im Hintergrunde angedeuteten Berggipfeln der mystische Vorgang sich abspielt, dessen Symbolik noch bei Homer durchschimmert.

Zeus mit dem Schleier allein kommt noch auf einigen Kameen und Reliefs vor, namentlich auch auf der Silberschale von Aquileja (oben Abb. 1960), wo die Beziehung auf den Wolkenschleier des Regengottes im Triptolemosmythus nahe genug liegt. Als eine blofs künstlerische Rücksicht auf Hervorhebung und Umrahmung der Köpfe dagegen fafst Brunn den Schleier auf einigen späteren Vasenbildern, z. B. Abb. 18. 120. 449 (Taf. VI),

auf welchem letzteren auch Apollon ebenso verschleiert ist.

Die Ägis, welche sonst regelmäſsig der Athena zukommt, findet sich trotz des »ägishaltenden« Homerischen Zeus an gröſseren Kunstwerken kaum jemals sicher dargestellt. Münzen baktrischer Könige zeigen den nackten blitzwerfenden Gott, die Ägis auf dem vorgestreckten linken Arme tragend, in dem alten Aktionsschema; und die Ausstattung Ptolemäischer Könige (vgl. Abb. 1792), sowie römischer Kaiser als Jupiter mit diesem Attribut beweist jedenfalls das Vorhandensein des Typus in der klassischen Kunst. Der Gigantenbesieger Zeus führt die Ägis auffallenderweise nicht. Zwei sehr schöne Kameen (Overbeck, Gemmentafel III, 3. 4) verbinden aber in dem Brustbilde des Zeus mit dem Eichenkranze die Ägis, das Symbol des Gewitters.



2391 Korybantentanz über dem Zeuskinde.

Die Frage nach Darstellungen eines doppelten oder dreifachen Zeus übergehen wir hier, ebenso die sonstigen spätrömischen und vereinzelten Bildungen, dazu die barbarischen Kulte. Über die besonderen Entwickelungen des Ammon und des Serapis s. die betr. Artikel.

Unter den Mythen des Zeus steht seine Geburt und Kindheitspflege voran. Von den Denkmälern, welche Rhea angehen, ist schon oben Art. »Kronos« die Rede gewesen. Nach arkadischer Sage wird das neugeborne Knäblein Zeus von der Mutter der Pflege einer Nymphe anvertraut; so auf Kultusbildwerken daselbst, welche Paus. VIII, 47, 3; 31, 4 erwähnt; die Übergabe ist ähnlich zu denken, wie bei Dionysos (vgl. Abb. 489) und bei Erichthonios (vgl. Abb. 536. 537). — In Kreta heimisch und zumeist ausgebildet ist der Mythus von der Ernährung des Zeuskindes durch eine Ziege, deren griechischer Name in engem Zusammenhange steht mit der Ägis, dem Symbol der Sturm- und Wetterwolke. Nach der litterarischen Überlieferung führen dabei die auf derselben Insel heimischen Kureten oder Korybanten im Jubel über den neugebornen Gott ekstatische Waffentänze auf, wobei sie zugleich durch den Klang der zusammenschlagenden Schwerter und Schilde das Geschrei des verheimlichten Kindes für den argwöhnischen Kronos unhörbar machen. Die klassische Darstellung dieser Scene finden wir auf der dritten Seite des capitolinischen Altars (Abb. 2391), dessen erste beide Seiten oben S. 798 gegeben sind. Die anmutig komponierte Gruppe der Schwerttänzer selbst und des Zeuskindes mit der Ziege (Amaltheia) bildet keine Schwierigkeit; dagegen ist die zur Seite sitzende Frau mit der Mauerkrone verschieden erklärt. Einige sahen darin die personifizierte Insel Kreta, die »städtereiche«; Andre die mit der Kybele identifizierte Mutter Rhea, welche jedoch nicht so teilnahmslos abseits sitzen dürfte, überdem auch auf den beiden andern Reliefs des Altars anders gebildet ist. Mit Recht hat Wieseler auf den Gestus aufmerksam gemacht, das Anfassen und Messen des Gewandes mit erhobenem linken Ellbogen, welches der Nemesis eigentümlich ist (vgl. oben S. 1008). Wir nehmen daher mit ihm hier die Nymphe Adrasteia an, welche die Amme des Zeus heiſst und einerseits der Nemesis gleichgesetzt wird, anderseits der Rhea-Kybele, zugleich auch als Schwester der Korybanten gilt (vgl. Overbeck S. 329; Wieseler zu A. Denkm. II, 805). Auf einem Terrakottarelief (Mon. Inst. III, 17), das dieselbe Scene darstellt, erscheint an Stelle der Ziege diese Nymphe, das Kind an der Brust haltend, und die groſse Ähnlichkeit der Haltung hat Anlaſs gegeben, die oben in Abb. 720 wiederholte vaticanische Marmorgruppe als Adrasteia mit dem Zeuskinde zu deuten (vgl. Arch. Ztg. 1885 S. 230). — Das von Korybanten umtanzte Zeuskind findet sich noch mehrmals auf dekorativen Reliefs, auch ohne die säugende Ziege; dann öfters auf kretischen und kleinasiatischen Münzen der Kaiserzeit, hier auch thronend oder auf einer Bergspitze sitzend oder auf einer Ziege reitend oder auf der Weltkugel sitzend; — Darstellungen, die schon an das Genrehafte streifen. Auf andern Münzen dieser Art wird das Kind von der unter ihrem schleier-

artig sich wölbenden Gewande sich bergenden Rhea (oder Adrasteia) gehalten.

Die Heldenthat, durch welche der herangewachsene Zeus sich die Herrscherwürde erwirbt, ist die Gigantenschlacht. Indem wir über das Allgemeine auf Art. »Giganten« verweisen, sind hier nur noch kurze Bemerkungen über die Figur des Zeus auf diesen zahlreichen Kunstwerken hinzuzufügen. Auf den ältesten Vasenbildern erscheint Zeus im gewöhnlichen Panzer der Heroen, aber ohne Helm, öfters den Wagen besteigend und mit der Linken die Zügel haltend, während seine Rechte den Blitz



2393 Zeus im Kampfe gegen Typhoeus.

schwingt; selten ist er nackt und hat nur die Chlamys shawltuchartig über die Schultern gehängt. Etwas jünger ist die Darstellung des Gottes als Fufskämpfer im langen Chiton mit übergehängter Chlamys, welches Kostüm auch im malerischen Stile vorkommt, aber häufiger entweder dem langen, nur den Unterkörper verhüllenden Mantel (ganz wie in statuarischer Darstellung) oder völliger Nacktheit (mit der Chlamys über dem linken Arm) weichen mufs. Seine einzige Waffe ist hier der Blitz, daneben führt er einigemal das Scepter. Auf einem späten Krater (Wieseler II, 843) erscheint er zu Wagen und hat Nike als Lenkerin zur Seite. Das für den Kampf unzweckmäfsige Himation der Statuen trägt Zeus aber auch auf dem pergamenischen Altarrelief, vgl. oben Abb. 1419 (Taf. XXXVII), wo ebenfalls viele andre Götter in langen Kleidern erscheinen.

Auf römischen Münzen begegnet uns sehr spät der nackte blitzschleudernde Jupiter im Aktionsschema, daneben ein schlangenfüfsiger Gigant, der um Schonung bittet (Jovi Fulgeratori, abgeb. Wieseler II, 36). Ferner ist schon auf einem republikanischen Denar (Abb. 2392, nach Overbeck, Münztafel V, 9) der gens Cornelia Jupiter, oder, da die Figur unbärtig ist, L. Scipio Asiaticus, der Überwinder des Königs Antiochos im Jahre 189, im Kostüm des Zeus auf einem Viergespann über einen schlangenfüfsigen Giganten dahinsprengend dargestellt, umgeben von Sonne (Helioskopf mit Strahlenzacken), Mond und Sternen. (Zur Deutung vgl. Overbeck S. 387 f.) Die schönste Darstellung der grofsartigen Gruppe, auf dem geschnittenen Steine des Athenion, welcher oben Abb. 1791 gegeben und besprochen ist, scheint der Mittelgruppe eines Tempelgiebels mit der Gigantenschlacht nachgebildet zu sein.



2392

Ein ursprünglich von den Giganten getrennter Gegner des Zeus ist der Riese Typhon oder Typhoeus, welcher schon in älterer Zeit im Gegensatze zu jenen als ein schlangenfüfsiges Ungeheuer gebildet wurde, wie sich aus Aesch. Sept. 474 ff. und seiner dekorativen Verwendung als Träger einer Armlehne am amykläischen Throne, parallel mit zwei Tritonen, ziemlich klar ergibt. Diese ältere Vorstellung wird vergegenwärtigt durch das Bild unter dem Henkel einer schwarzfigurigen Hydria (hier Abb. 2393, nach Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 237), wo Zeus (IEVƧ) in dem ältesten Laufschema (vgl. oben S. 587) mit stark niedergebogenem rechten Knie, nur mit der Chlamys über den Schultern, dem Ungeheuer entgegeneilt und den geflügelten Blitz schleudert. »Der Riese hat einen langen Bart, Thierohren, grofse, ausgebreitete und gezierte Flügel und geht von der Brust abwärts in zwei buntgemalte Schlangen-

leiber von mancherlei Windungen über, welche aber zu unterst nicht das Kopf-, sondern das Schwanzende haben. Ein kleiner, wie Zeus' Chlamys hellfarbiger Überwurf deckt seine Brust, auf welche er Zeus anschauend [doch wohl zum Zeichen des Gnadeflehens] die Hände legt.‹ Die Beflügelung ist auch sonst bezeugt; aber die 100 Häupter von Schlangen, welche Hes. Theog. 825; Aesch. Prom. 353 und Pind. Pyth. I, 16 dem Ungetüm beigelegt werden, hat die Kunst verständigerweise beiseite gesetzt und dafür eben Schlangenbeine eingeführt. Es kann kein Zweifel sein, dafs die Schlangenfüfse der Giganten in der späteren Kunst hier ihren Ursprung haben, weshalb denn auch die widerliche Schreckbildung des Typhoeus allmählich ganz verschwindet und es überflüssig ist, auf späten Denkmälern ihn von jenen scheiden zu wollen.

(Obige Darstellung nach Overbeck, Kunstmyth. Bd. II und Brunns Vorlesungen, Sommer 1885.) Über die sonstigen den Zeus angehenden Mythen sehe man die Artikel: ›Hera‹, ›Ganymedes‹, ›Europa‹, ›Io‹, ›Leda‹. [Bm]

2394 Zwölfgötteraltar, erste Seite. (Zu Seite 2137.)

Zwölfgötter und andre Göttervereine. Der Zwölfzahl schien den Griechen wie vielen anderen Völkern etwas Bedeutungsvolles innezuwohnen; schon bei Homer macht sie trotz des Decimalsystems der Zehn den Rang streitig. Bei Hesiod finden wir zwölf Titanen, die mit zwölf Göttern streiten (Theog. 454 ff.), bei Pisander zuerst zwölf Thaten des Herakles. Die zwölf Monde der Jahresrechnung scheinen zu Grunde zu liegen. Auch der Verein von zwölf Göttern ist schon ziemlich früh entstanden, und zwar hauptsächlich wohl aus dem formalen Bedürfnis, eine geschlossene Einheit in der Weltregierung herzustellen. Nach Gerhard (Gesammelte Abhandlungen I, 201) ist es ›ein loser Verein hellenischer Stammgottheiten verschiedenen Ursprungs, denen die heilige Zwölfzahl zu notdürftiger Einheit verhalf.‹ Dagegen findet Chr. Petersen in umfassender Untersuchung (Progr. des akad. Gymnasiums, Hamburg 1853 und 1868), dafs ›dies kanonische Göttersystem von Pella bis Alexandria, und von Lykien bis Etrurien anerkannt war‹. Mit Recht scheint indessen Welcker (Griech. Götterl. II, 163—177) eine freie und vielfach wandelbare ›Zusammenstellung‹ anzunehmen, wobei anstatt innerer Gründe vielmehr die lokale Verehrung und Wichtigkeit mafsgebend gewesen sei. Die Schwierigkeit genauerer Einsicht liegt für uns in der mangelhaften Überlieferung. An zahlreichen Schriftstellen wird von ›den Zwölfgöttern‹ (οἱ δώδεκα θεοί) und den ›sogenannten Zwölfgöttern‹ (οἱ καλούμενοι oder ὀνομαζόμενοι δ. θ.) gesprochen, namentlich von denen in Athen, von dem Schriftsteller also die Bekanntschaft mit den Zugehörigen vorausgesetzt, während nur in wenigen besonderen Fällen eine Aufzählung stattfindet. Dazu kommen aufser Differenzen und Lücken in den Handschriften (z. B. bei dem Scholiasten des Apollonios Rhodios zu II, 531) noch bedeutende Abweichungen in den beglaubigten Aufzählungen und in den wenigen erhaltenen Denkmälern der Kunst. In Olympia waren (nach Schol. Pind. Ol. 5, 5) sechs Doppelaltäre für Zeus und Poseidon, Hera und Athene, Hermes und Apollon, Dionysos und die Chariten, Artemis und Alpheios, Kronos und Rhea, deren vier noch Pausanias sah (V, 14, 5. 6), vgl. oben S. 1068. Während aber diese

Altäre in der Altis zerstreut standen, so ist dagegen von Athen bekanntlich überliefert, dafs Peisistratos mitten auf dem Markte den Altar der Zwölfgötter errichten liefs und ihn zum Mittelpunkte der Stadt erhob, nach welchem alle Entfernungen bemessen wurden. In Athen malte auch Euphranor zwölf Götter am öffentlichen Orte, doch wohl dieselben. Sicherlich von jenem berühmten Altare entlehnte Philipp von Makedonien den Kanon der zwölf Götter, die er auf dem Hochzeitsfeste seiner Tochter im Zuge aufführte unter Beifügung seines eignen Bildes (Diodor. XVI, 92), ebenso Alexander d. Gr. bei der Errichtung des Altars am Jndus (Diodor. XVII, 19). Dafs späterhin auch die Römer von keinem anderen Orte als von Athen die Zwölfgötter entnahmen, als sie dieselben durch vergoldete Statuen auf dem Forum ehrten (Varro Re Rust. I, 1), ist an sich wahrscheinlich. Nun kennen wir aber aus Livius (22, 10) dieselben Namen, welche in den Versen des Ennius (bei Martian. Cap. I, 41) auftreten: Juno, Vesta, Minerva, Ceres, Diana, Venus, Mars; Mercurius, Jovis, Neptunus, Volcanus, Apollo, und eben diese Namen werden uns durch das erhaltene Hauptdenkmal, die sog. Ara Borghese im Louvre, bestätigt. Die auffällige dreiseitige Form dieses Werkes aus (vielleicht griechischem) Marmor läfst es freilich bezweifeln, ob hier ein wirklicher Altar oder ein (freilich abnorm grofser) Kandelaberfufs vorliege; der Stil der darauf befindlichen Relieffiguren aber weist unwidersprechlich auf eine römische Nachbildung eines altertümlichen hieratischen Kunstwerkes. Wir geben in den Abb. 2394 bis 2396 die einfache Umrifszeichnung der drei Seiten, und zwar die unteren Teile mit den Nebenfiguren nach Wieselers A. Denkm. I, 43. 44. 45, haben jedoch die Götterfiguren im oberen Raume, von denen die meisten im Originale seit lange in wichtigen Partien stark verstümmelt und darnach teilweise verkehrt restauriert sind, nach der in einer Berliner Handschrift des Pighius (etwa aus dem Jahre 1550) enthaltenen und von Jahn, Sächs. Ber. 1868 Taf. V publizierten Zeichnung des damals noch nicht so arg zerstofsenen Denkmals hier einsetzen lassen.



2395 Zwölfgötteraltar, zweite Seite, unten die Horen.

Wie man sieht, füllen die Gestalten der zwölf Götter den oberen Teil der Gerätfläche. In dem Bilde der Hauptseite sind links Zeus und Hera in typischer Tracht der älteren griechischen Kunst dargestellt. Bei jenem ist das sonst gewöhnliche Scepter anscheinend aus künstlerischen Rücksichten infolge der Gruppierung weggelassen; bei Hera konnte es weniger gut fehlen, da schon deren andre Hand durch den Gestus des Schleierrückens (vgl. oben S. 590) die Bemühung des Künstlers für Inscenierung ausdrückt. Eine fast parallele Gruppe zu dieser bildet das zweite Paar, Poseidon und Demeter, in Haltung und Bekleidung, nur dafs Demeter das Gewand mit der Rechten aufzieht und links eine Ähre hält. Es folgen auf der rechten Seitenfläche Apollon und Artemis, jener im langen Gewande des Zitherspielers, diese auch noch nicht hochgeschürzt und wieder mit dem Verlegenheitsgestus, den Bogen in der linken Hand. Neben dem Geschwisterpaare steht Hephaistos, der seine Zange führt, sonst wenig verschieden von Zeus, gegenüber der schon arg verstümmelten Athene, bei welcher

Ägis und Lanze auch den Helm (sowie auf der rechten Seite vielleicht den Schild am Boden) voraussetzen läſst. Die dritte Seite enthält links Ares, nicht in kurzen Chiton gekleidet, wie es nach der Zeichnung den Anschein hat, sondern gepanzert, mit Schild und Lanze bewehrt, dazu mit dem schon damals zerstörten Helm; daſs er bärtig war, ist trotz der Zerstörung deutlich. Die ihm gegenüber stehende Aphrodite trägt ganz nach alter Weise ihre Taube auf der linken Hand, während sie die rechte im Gespräch erhebt (die Bewegung des Zeigefingers scheint ein Versehen des Zeichners). Endlich finden wir Hermes in ziemlich steifer Haltung, aber sonst in der gewohnten älteren Auffassung, seinen Stab mit der Rechten schulternd, Flügel an den Füſsen, den linken Arm ganz in die Chlamys gehüllt. Daſs sein Körper fast gänzlich entblöſst ist, entspricht seinem Berufe. Bedeutungsvoll ist auch hierin die Gegenüberstellung der Hestia, welche neben dem reisigen Herolde die Zucht der Häuslichkeit vertritt, durch Scepter und Diadem sich als gebietende Gottheit zu erkennen gibt. — Im ganzen bemerke man die den nachahmenden Künstler verratende Verlegenheit in der Bildung der nach vorn in unbequemer Verkürzung vorspringenden Füſse, welche bei seinen Vorbildern in der archaischen Kunst, wie dies namentlich alle Vasenbilder zeigen, regelmäſsig auch bei Vorderansicht des übrigen Körpers seitwärts gestellt sind. Die untere Hälfte der Basis enthält in Figuren, deren Gröſse durch die architektonischen Verhältnisse bedingt ist, die Gruppen der Chariten, Moiren und Horen, auch diese in älterer Darstellungsweise und ohne die erst später eingeführte individuelle Charakteristik. Die drei Chariten (erste Seite) stimmen in der ganzen Haltung und Tanzbewegung auffällig zu der dem Sokrates zugeschriebenen Gruppe (vgl. oben Abb. 411). Die Moiren, dritte Seite, (vgl. oben S. 924 f.) tragen hier noch nicht die späteren Attribute von Spinnerinnen, sondern erscheinen in majestätischer Haltung, mit Diademen, scepterhaltend und in Unterredung über den Schicksalsschluſs begriffen. ›Auch die Horen (in der Mitte) sind hier gleichartiger als später (vgl. oben S. 700 ff.), sowohl in ihrer Tracht als in den Attributen, Zweig, Traube, Knospe (wenn nicht auch hier eine Frucht gemeint ist), die nicht als Symbole verschiedener Jahreszeiten, sondern nur allgemein als Symbole des Werdens und Wachsens der Vegetation aufzufassen sind.‹

2396 Zwölfgötteraltar, dritte Seite, unten die Parzen. (Zu Seite 2137.)

Daſs nun diese dreiseitige Basis, so wie sie ist, eine Nachbildung des von Peisistratos (dem Enkel des Tyrannen) in Athen errichteten berühmten Zwölfgötteraltars enthalte, hat schon Jahn (Sächs. Ber. 1868 S. 199) mit Recht deswegen bezweifelt, weil der athenische Altar schwerlich Reliefbilder enthielt, welche die spätere (von Thuk. VI, 54 bezeugte) Vergröſserung des Altars sehr behindert haben würden. Indessen steht dieser Umstand der oben in Übereinstimmung mit den meisten Forschern behaupteten indirekten Entlehnung der Figuren nicht gerade entgegen. Daſs aber gerade die hier dargestellten Gottheiten bei den Römern den Kreis der Zwölf ausmachten, ergibt sich sowohl aus ländlichen Kalendern und aus Manilius, wie auch aus einem künstlerisch wertlosen pompejanischen Wandgemälde (Helbig N. 7), wo überall freilich die Anordnung eine

verschiedene ist. (Die capitolinische Trias nimmt den Mittelpunkt ein; die einzelnen Gestalten sind flüchtige Kopien ganz junger Typen.) Und dieselben Gottheiten finden wir auf der sog. capitolinischen Ara, einem Altar von vier Seiten, deren drei oben in Abb. 861. 862 und 2391 vorliegen, und dessen vierte Seite hier in Abb. 2397 folgt Nicht in steifer Nebeneinanderstellung, sondern in einer freilich durchaus malerischen und den Gesetzen des antiken Reliefs fast zuwider laufenden Gruppierung sehen wir hier die Olympier um Jupiter »in seinem Thronsaal« vereinigt, nachdem er soeben die Herrschaft übernommen hat, als deren Symbol die Weltkugel unter dem Thronsitze liegt. Hart neben ihm zu seiner Rechten nimmt die behelmte Minerva den nach römischer Auffassung ihr gebührenden hervorragenden Platz ein. Die übrigen Gottheiten gliedern sich so, dafs auf jeder Seite fünf erscheinen. Hinter dem Throne steht der Bote Mercurius (mit dem Geldbeutel), über diesem ragt Vulcanus' bärtiges Haupt hervor, hinter beiden die bescheidene Vesta. Mehr nach der Mitte zu redet Venus mit sprechender Handgeberde der Diana zu. Gegenüber dem Gemahl steht voll gebietender Hoheit Juno, neben ihr Apollo, dessen tief in die Stirne herabhängendes Ringellockenhaar eine Binde (oder der Lorbeerkranz?) umschlingt. Über ihren Häuptern ist Poseidon mit Demeter im Gespräch (soweit die schlechte Erhaltung dies zu erkennen möglich macht); verloren gegangen ist aber Mars' Kopf, von dem nur das nackte Bein unter dem kurzen Chiton sichtbar bleibt.

Die Köpfe ganz derselben zwölf Götter zeigt auch eine Marmorvase im Louvre, auf einem Rund willkürlich geordnet, darunter ihre Attribute als Monatszeichen mit den Zeichen des Tierkreises kombiniert (abgeb. Millin, G. M. 28 u. 29); spätrömische Arbeit mit astrologischem Beigeschmack. Kaum höheres Interesse bietet ein in Athen gefundener Zwölfgötteraltar (s. Ath. Mitt. IV S. 320 ff. mit Taf. IV), von dessen Figuren aber nur die Hälfte erhalten ist. Die Auswahl scheint die nämliche zu sein, aber die künstlerische Komposition fehlt und die zum Teil sitzenden Bilder sind hie und da statuarischen Typen entlehnt.

Abweichende Zusammenstellungen von Göttern in der Zwölfzahl finden sich mehrere bedeutende, deren genauerer Sinn jedoch bislang nicht ermittelt ist. Vor allen begegnen uns in der östlichen Mitte des Parthenonfrieses (s. oben Abb. 1377 u. 1378 auf Taf. XXXIII) zwölf Götter und Göttinnen, gleichmäfsig rechts und links von der Mittelgruppe verteilt und auf jeder Seite durch eine leicht erkennbare Nebenfigur vermehrt. Dennoch ist es sehr fraglich, ob hier die Zwölfgötter Athens dargestellt waren, oder eine andre für den besonderen Fall berechnete Zusammenstellung (s. neuestens Arch. Ztg. 1885 S. 99 ff.). Ebenso ist der Gegenstand und die Handlung des Götterzuges auf dem sog. capitolinischen Puteal, einer Brunnenmündung, sehr streitig: auf dem Relief der Rundung sehen wir links vier Götter, denen von rechts acht andre entgegenschreiten; statt Demeter aber finden wir Herakles als Begleiter der Athene (abgeb. Wieseler, A. Denkm. II, 197).



2397 Die olympischen Götter.

Andre Göttervereine, die mehr oder weniger als gerade zwölf Figuren zählen, deren Kompositionsprinzip jedoch mehr durch die besondre Handlung und durch künstlerische Gesichtspunkte bedingt ist, begegnen in nicht geringer Zahl besonders auf archaischen und archaistischen Reliefs und auf Vasen. Mancherlei bespricht A. Herzog, Die olympischen Göttervereine 1884. In älterer Zeit finden sich namentlich Prozessionen bei feierlichen Anlässen, z. B. der Zug zur Hochzeit der Thetis auf der Françoisvase (vgl. oben S. 1800), wo zwölf olympische und zwei Meergötter erscheinen, zum Schlufs Hephaistos. In einfacherer Komposition, welche in genreartiger Weise vielfach verflacht vorkommt, aber durch ein Exemplar mit Inschriften gesichert ist, steht das Brautpaar Peleus und Thetis auf dem Wagen, den Hermes führt, Apollon citherspielend geleitet; Dionysos und Thyone oder auch Herakles folgen nach. So Gerhard, Auserl. Vasenb. 310—315. 326. Die Auswahl der Gottheiten wird durch lokale Neigung modifiziert. — Ferner werden zur Einführung neuer Götter in

den Olymp Prozessionen gebildet: am Apollonthrone des Bathykles nicht weniger als drei, unter diesen Herakles von Athena geführt und von anderen Göttern geleitet (Paus. III, 19, 4). Derselbe Gegenstand ist auch in erhaltenen Gemälden mannigfach variiert (vgl. Annal. Inst. 1880 p. 106 ff.).

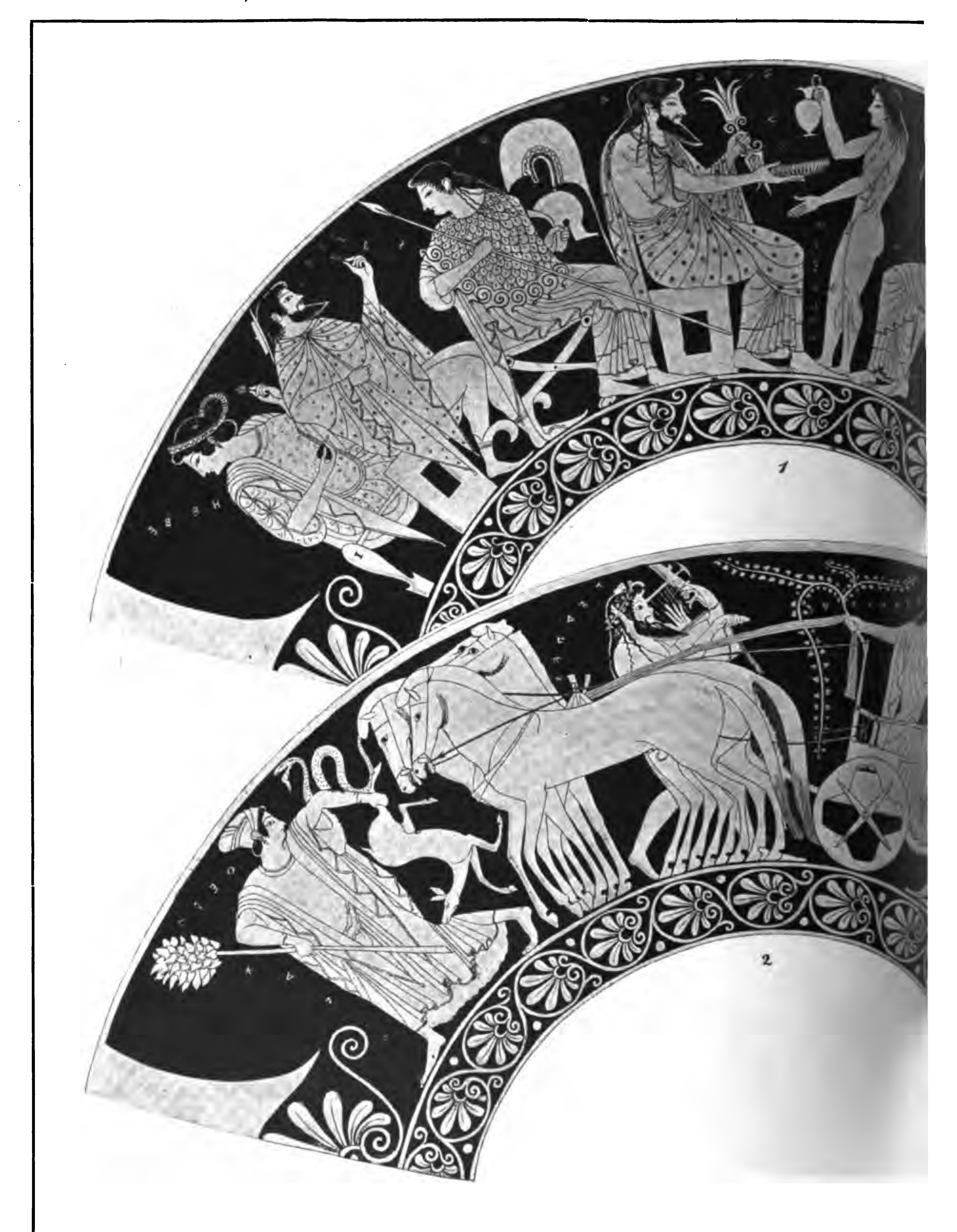
Wir geben eine der hervorragendsten Kompositionen, das leider sehr zerstörte Aufsenbild der berühmten Sosiasschale in Berlin, deren Innenbild auch schon oben Abb. 9 sich findet, nach der mit Glück versuchten Restauration der verlorenen Teile bei Gerhard, Griech. u. etrusk. Trinkschalen Taf. VI. VII (Abb. 2398 auf Taf. XCII)[1]. Auf der oberen Hälfte des mahlin, Amphitrite; dann Aphrodite (ΦA) mit der Blume und neben ihr (entweder Hephaistos oder) Ares mit dem Speere; als viertes Paar Dionysos mit dem Rebzweige und Ariadne. Gegenüber auf der Unterhälfte haben wir uns die Scene auf der Erde zu denken, welche durch ein ebenfalls thronendes Paar von Göttinnen repräsentiert wird: die verschleierte Hestia (AITϟƎH) und neben ihr nach der Inschrift Amphitrite (ΔTI4TIΦOΔ), welche einen thyrsosartigen, oben aber mit Seegras besetzten Stab trägt. Andre wollen, da Amphitrite auf der Gegenseite die Gefährtin Poseidons sein müsse, in der Inschrift ein Versehen und in der Figur viel-



2399 Relief auf einer Brunnenmündung aus Korinth. (Zu Seite 2141.)

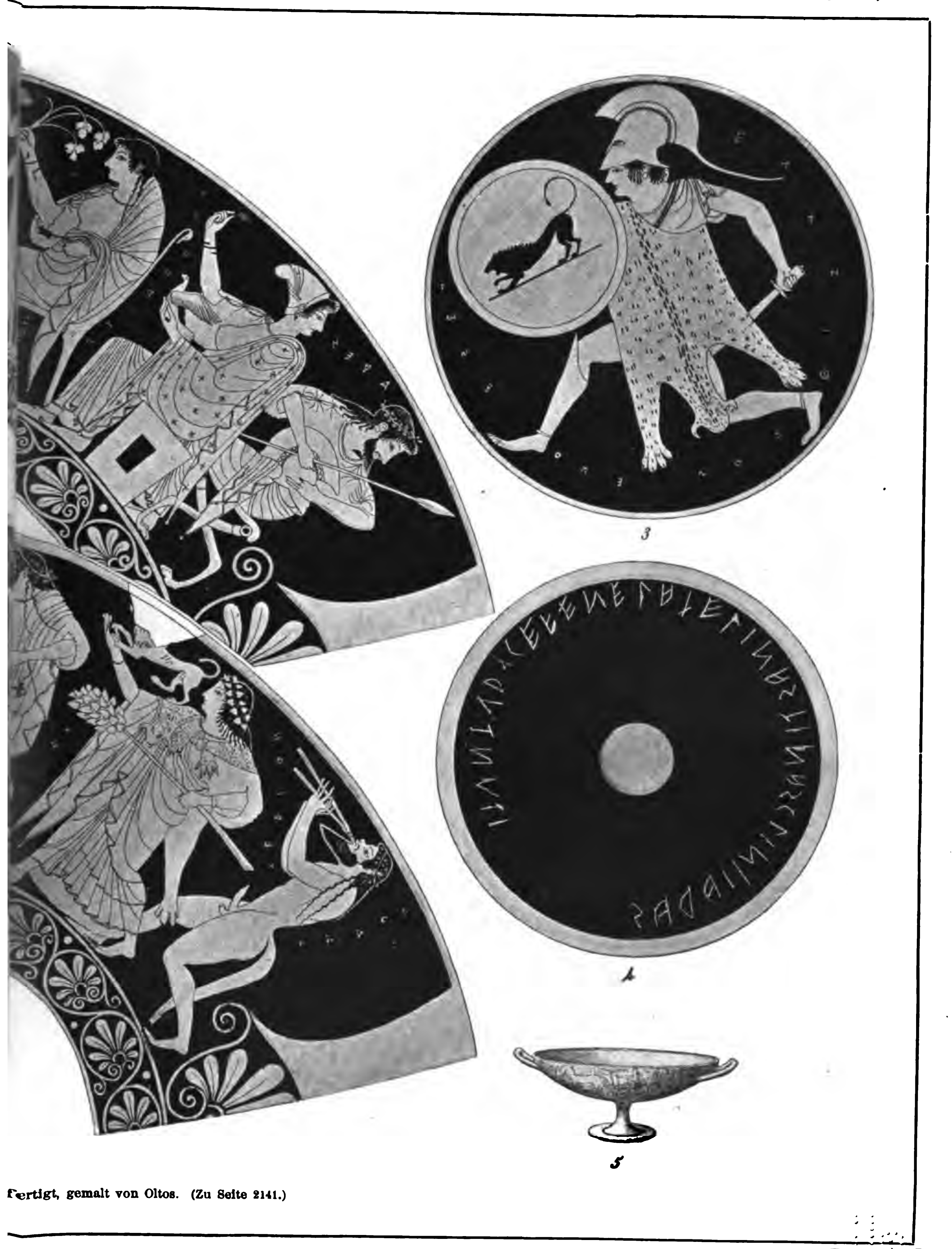
Bildes sehen wir vier Götterpaare auf Doppelsesseln, die mit Tierfellen belegt sind, in seliger Ruhe thronen. Zunächst links Zeus und Hera (die Ergänzungen sind völlig gesichert durch die Reste ihrer Attribute), denen die züchtig verschleierte, hier ausnahmsweise mit mächtigen Flügeln versehene Hebe (Hεβε) Nektar kredenzt; ganz wie im Anfange des vierten Buches der Ilias bei Homer die Himmlischen im goldenen Saale zechen und sich einander zutrinken. Dem Königspaare zugewandt folgt Poseidon mit dem Dreizack neben seiner den Fisch haltenden Gemehr Demeter mit einem Ährenbündel (etwa Maiskolben?) erblicken. Links vor ihnen wandeln die drei Horen (IA4OH) völlig bekleidet und Zweige mit Äpfeln, Granaten und Blättern in den Händen; hinter ihnen Hermes (ϟƎM4ƎH), einen Widder tragend. In der folgenden Gruppe ist Herakles unverkennbar; dafs er redet, zeigt der Gestus seiner rechten Hand, und aus seinem Munde kommen die Worte: o lieber Zeus (ƎVIΦVƎI) als ein ›naiver und unmittelbarster Ausdruck seiner Gefühle‹ bei seinem Eintritt in den Olymp. Vor ihm her aber schreitet mit der Leier nicht Apollon, sondern auffälligerweise Artemis (ϟ MƎT4A) mit dem Reh zur Seite, hinter ihm eine verschleierte Frau, welche wegen der Lanze oder des Scepters schwerlich Alkmene sein kann, wahr-

[1]) Beim Erscheinen der Antiken Denkmäler des Deutschen Archäolog. Instituts, Heft I, war unsere Abbildung schon fertig gestellt.



2400 Grofse Trinkschale, von Euxitheos

DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.



3

4

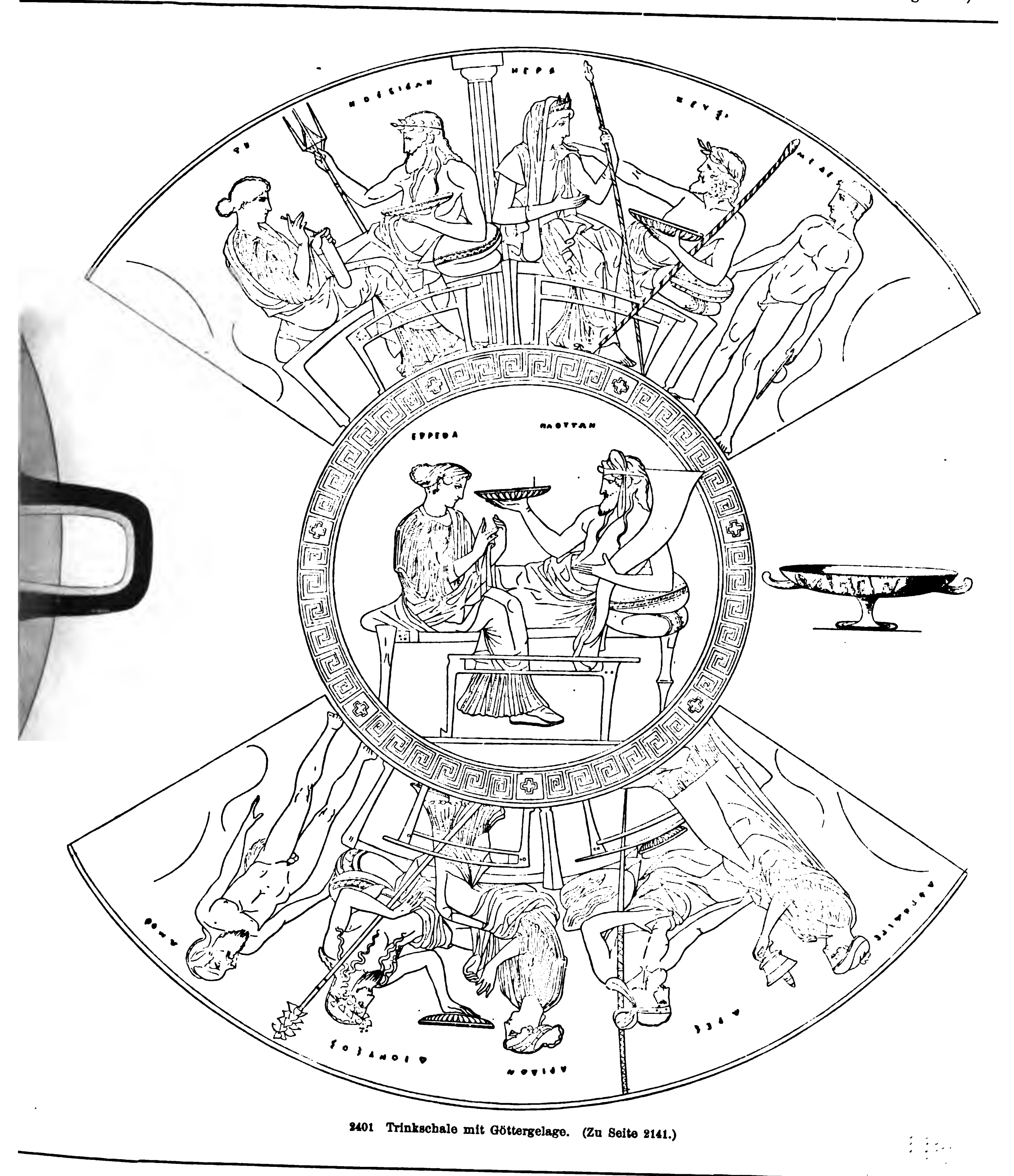
5

Fertigt, gemalt von Oltos. (Zu Seite 2141.)



2398 Die Schale des Sosias in Berlin. (Zu Seite 2140.)

DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.



2401 Trinkschale mit Göttergelage. (Zu Seite 2141.)

scheinlich doch Athene im friedlichen Kleide ist. Wie man auch über die streitigen Punkte entscheiden mag, eine grofse Freiheit des Künstlers ist nicht zu verkennen.

Zur archaischen Kunst gehört das Relief, welches rings um eine runde Brunnenmündung im alten Korinth lief, von dort nach England kam, aber jetzt verschwunden ist. Wir geben dies »korinthische Puteal« nach der besten Zeichnung bei Overbeck, Gesch. d. Plastik I S. 142 (Abb. 2399). Nach der jetzt wohl allgemein gebilligten Annahme ist die Vermählung des Herakles mit Hebe vorgestellt. Von rechts kommt Herakles, ihm voran schreitet Athene, den Helm in der Hand tragend, ihm nach folgt Alkmene. Von links erscheinen die Hochzeitsgötter Apollon mit der Leier, Artemis mit dem Bogen und der Hindin, hinter ihnen Hera (als Brautmutter), dann Hermes und endlich Hebe selbst, von Aphrodite geführt und von Peitho sanft geschoben. Die Oberfläche des Denkmals hat sehr gelitten.

Die grofse rotfigurige Schale, welche wir nach Mon. Inst. X, tav. 23. 24 in Abb. 2400 auf Taf. XCIII wiedergeben, stammt aus den Gräbern von Corneto und ist nach den Inschriften (OVTOϟ EΓΡAΦϟEИ unter dem Thron der Hestia auf N. 1 und EVXϟIΘEOϟ EΓOEϟEN auf dem Innenbilde N. 3) von Euxitheos gefertigt und von Oltos gemalt worden. Beide Meister sind auch sonst bekannt und werden nach ihrer noch steifen Malweise um die Mitte des fünften Jahrhunderts angesetzt. Das Aufsenbild, welches rings um die Schale läuft, zerfällt in zwei durch die Henkel getrennte Teile. In der Mitte des einen sitzt Zeus, den Blitz in der Linken, er läfst sich von dem nackten Knaben Ganymedes in die vorgehaltene Schale einschenken, während ihm gegenüber auffallenderweise Hestia (die Namen sind allen Figuren beigeschrieben) Platz genommen hat. Sie hält einen Zweig mit schwer bestimmbaren Blättern, Blüten oder Früchten empor. Hinter der Herdgöttin folgt zunächst Aphrodite in Chiton und Mantel, auf dem Kopfe eine Haube, an den Füfsen lange Schnabelschuhe, in den Händen hält sie eine Taube und eine Blume. Sie blickt zurück nach ihrem Beisitzer Ares, der Lanze und Helm an sich drückt, übrigens ebenso wie Zeus und Hestia bekränzt ist und sich ebenfalls nach rückwärts umsieht. Zur Linken von Zeus sitzt Athena mit Lanze, Helm und Aegis, anscheinend in Unterredung mit Hermes, der die blofse Chlamys und den herabhängenden Petasos, sowie Flügelstiefel trägt; auch er hat die Blume in der Hand, welche der Verlegenheit des Künstlers so oft abhelfen mufs. Wiederum abgewandt von diesem Nachbar sitzt Hebe da, mit dem Granatapfel in einer, der Blume in der andern Hand; in seltner Gleichberechtigung mit den höheren Göttern des Olymp. In der Mitte des Gegenbildes nimmt den gröfsten Raum das Viergespann des bärtigen Dionysos ein, der soeben seinen Wagen besteigt, wobei er aufser den Zügeln eine Weinrebe und in der andern Hand den Weinkrug hält. Neben den Pferden, ihm zugewendet, spielt ein bekränzter Satyr die Zither; ein andrer rechts bläst die Doppelflöte. Unmittelbar vor und hinter dem Wagen aber gehen Bakchantinnen in langen Faltenhemden und Mänteln, beide Thyrsen tragend, die vordere dazu ein Rehkalb schwingend, während eine Schlange sich auf ihrem Arme ringelt, die hintere ein Leopardenfell um die Schulter und mit einem kleinen zahmen Löwen spielend. Alle diese Attribute bezeichnen mehr als die immerhin noch gemessene Bewegung der Figuren, welche zu steigern der Künstler dieser Epoche noch nicht fähig war, den höchsten Grad der Ekstase, und nach der richtigen Erklärung von Herzog (Göttervereine S. 27 ff.) sehen wir im ganzen Bilde den Einzug des Dionysos in den Olymp, wo die Götter ihn sitzend erwarten und Vater Zeus ihm den Willkommtrunk zu bieten sich anschickt. Bei dieser Auffassung rechtfertigt sich allein die vom Künstler getroffene Auswahl der Gottheiten. »Es ist die engere Familie des Zeus, die eigentlich legitimen Kinder: Athena, Hebe, Ares, Aphrodite und Hermes, der natürlich bei keiner Götterversammlung fehlen darf, umsoweniger, wenn sein lieber Bruder Dionysos ankommt.« Die Abwesenheit der Hera erklärt sich nun auch leicht, da sie doch dem Bastarde Dionysos ebenso wie dem Herakles von Anbeginn gram sein mufs; an ihre Stelle tritt Hestia, die Schwester des Zeus, als der lebendige Ausdruck des häuslichen Kreises. Ähnlich ist bei der Erscheinung des Apollon im olympischen Götterkreise im Anfang des homerischen Hymnos nur dessen echte Mutter Leto zugegen. — Das Innenbild der Schale (N. 3) zeigt einen mit Helm und Beinschienen ausgestatteten, aber statt der Rüstung mit dem malerischen Pantherfell behangenen jugendlichen Krieger im stürmischen Angriff, eine Figur, die sehr geschickt in das Rund komponiert ist. Auf dem äufseren Nabel der Schale (N. 4) findet sich eine eingeritzte Inschrift in etruskischer Sprache.

Aus dem 4. Jahrhundert stammt endlich ein Vasengemälde von Vulci in leichter flüssiger Manier auf einer im britischen Museum befindlichen Schale (Abb. 2401 a. Taf. XCII, nach Mon. Inst. V, 49). Wir sehen ein Göttergelage in einfacher, den früheren ähnlicher Gruppierung, dessen Teilnehmer durch Inschriften deutlich bezeichnet sind: rechts oben Zeus gegenüber der Hera, die er an sich zieht, daneben Ganymedes als aufwartenden Diener; links Poseidon und Amphitrite, die putzsüchtig mit einem Salbfläschchen spielt. Auf der Gegenseite reicht Dionysos der Ariadne die Schale, während der Satyr Komos in possierlich ungelenker Haltung aufwartet; daneben

ladet Ares die Aphrodite zum Sitzen ein, welche ein Trinkgefäſs mit einer Mörserkeule darin (etwa zum Zerreiben einer Zuthat?) herbeibringt. Soviel an der Auſsenseite; im Innern der Schale aber kredenzt Pluton, der Unterweltsgott, durch das Füllhorn als Geber des Reichtums bezeichnet, der Gemahlin, hier attisch Pherrephatta genannt, die Schale, welche sie bereit ist entgegenzunehmen. Man bemerke, daſs alle Götter, auch Ares und Dionysos, als ältere Männer gebildet sind. Die in dem Bilde liegende Andeutung, daſs den Lebensgenuſs, welchen alle Götter, auch die der finstern Erde, sich gönnen, der Mensch nicht verschmähen solle, wurde von dem griechischen Trinker gewiſs ohne weiteres verstanden. [Bm]





1243
Diese Münze ist an Stelle der unrichtigen auf S. 1931, welche nicht Valerian, sondern Verus darstellt, zu setzen.

Triumphbogen in Orange. Gesamtansicht zu S. 1884 nach Caristie Monum. d'Orange pl. XXVI.

Man bittet, diese beiden Abbildungen auszuschneiden und an ihre Stelle zu setzen.

Verzeichnis einiger Druckversehen.

S. 45 rechts oben Z. 16 lies: Arch. Ztg. XXXIII.
S. 68 links Z. 5 von unten lies: ›Heroisierte Genrebilder‹.
S. 148 rechts Mitte lies: Pelasgikon (statt Pekasgikon).
S. 149 links Z. 11 von unten lies: ἱερὰ πύλη.
S. 151 rechts Mitte lies: Eurysakeion.
S. 160 rechts Z. 5 von unten lies: Die eigentliche, reich profilierte pentelische Basis.
S. 163 links Z. 13 von oben lies: Das südöstliche Ende (statt: südwestliche).
S. 166 links Z. 6 von unten lies: Meneklesstelle (statt Menekratesstelle).
S. 168 rechts Z. 5 von unten lies: Ostseite des Marktes (statt: Westseite).
S. 170 links Z. 20 von unten lies: Athenastrafse.
S. 246 links Mitte lies: (*a* rechts) statt (*a* links).
S. 246 rechts Z. 3 von oben lies: (*b* rechts) statt (*b* links).
S. 259 rechts Z. 7 von unten lies: Der Exedra.
S. 262 links Z. 4 von unten lies: Substruktionen.
S. 279 rechts Z. 18 von unten lies: schliefst sich in der Bildung.
S. 311 links Z. 10 von unten lies: Erbbegräbnis.
S. 358 links Z. 20 von unten lies: a. a. O. Taf. 92 (statt 22).
S. 574 links Z. 18 von oben lies ›Hanteln‹ (statt ›Springen‹); ebenso S. 614 links Z. 13 von oben.
S. 615 links Z. 6 von oben lies: Achäer.
S. 616 links Z. 7 von oben lies: κέρᾳ ἀγλαέ.
S. 636 rechts Z. 11 von oben lies: auf dem Rücken ihres Fufses.
S. 655 links Z. 3 von unten sind die Angaben von der rechten und der linken Hand zu vertauschen.
S. 818 rechts Z. 4 von unten im Text lies: Abb. 902.
S. 967 rechts Mitte zu Abb. 1178 (Libera?) füge hinzu: mit oskischer Aufschrift *mutil embratur.*
S. 1648 Zeile 3 von unten lies: Antonio Dosio (statt Dorso).
S. 1702 in der Unterschrift zu Abb. 1783 lies: Alatri (statt Matri).
Auf Tafel XLVI zu Art.: ›Polychromie der Bauwerke‹ mufs es in der Unterschrift heifsen: Antentempels.

Von eigentlichen Berichtigungen bzw. Nachträgen zum Texte mufs hier Abstand genommen werden; nur bemerkt der Herausgeber, dafs auf Abb. 9 Patroklos den aufgeschnallten Panzer trägt, also keinen Köcher, sondern die Achselklappe auf der Schulter hat, wie auch schon auf S. 2033 links oben erinnert ist.

Endlich bittet Hr. S. Birket Smith in Kopenhagen klar zu stellen, dafs in Abb. 19 die Deutung der am Boden sitzenden Figuren als weiblicher Personen von ihm und nicht von Hrn. Heydemann herrührt.

Nachtrag zum Artikel „Seewesen“.

Nach Drucklegung des Artikels ›Seewesen‹ fand ich bei Nachprüfungen in Italien, dafs viele der besten bisherigen Abbildungen mit folgenschweren Fehlern behaftet sind. Niccolini hat Triremen abgebildet (darnach unsere Abb. 1676) anstatt Biremen, der scheinbare Seitensporn ist nur ein Auge. Die mir schon früher verdächtigen Stützgabeln (S. 1621) auf Abb. 1697 stellten sich als einfache Brassen heraus; auf und hinter dem Segel sind Gordings nachzutragen, am Bug ein Auge. Die herrlichen Reliefs des Pal. Spada bestätigen meine Theorie über die Diere von Samothrake, denn auf Abb. 1696 müssen die oberen Riemenenden im Zickzack liegen, die hintere Dulle jeder Gruppe höher, als die vordere. Die Trajanssäule zeigt am Grofssegel (Abb. 1667) und Dolon die Ringe für Gordings. Die auf dem Torlonia-Relief (Abb. 1688) vorn am Dolon hängenden Gegenstände halte ich für Boote. Weiteres an anderem Orte. [Afsmann.]

Register.

Fette Schrift (z. B. **Abraxas**) bezeichnet die ganzen Artikel des Werkes.

Die stehenden Zahlen (1234567890) bezeichnen den Text nach den Seiten des Werkes, deren jede durch lo (d. h. links oben), lu (links unten), ro (rechts oben) und ru (rechts unten) in vier gleiche Teile zerlegt ist.

Die liegenden Zahlen (*1234567890*) bezeichnen die laufenden Nummern der Abbildungen.

Das Fragezeichen *[?]* hinter einer Abbildung will sagen, daſs die Deutung der betreffenden Figur nicht sicher steht.

Griechische Wörter sind in griechischer Form citiert, römische in lateinischer.



Systematisches Verzeichnis der gegebenen Artikel.

I. Religion und Mythologie [1]).

Altar. Gebet. Opfer. Hierodulentanz. — Salier. Vestalinnen. Suovetaurilia.
Baumkultus. Götterbilder, älteste. Palladion.
Kronos. Giganten. Prometheus. Zwölfgötter.
Zeus. Hera. Hephaistos. Athena. Apollon. Artemis. Ares. Aphrodite. Hermes. Hestia.
Helios. Phaethon. Eos. Selene. Endymion. Windgötter. — Horen. Chariten. Musen. Nike. Iris. Hebe. Ganymedes. — Eros. Psyche. Hermaphrodit. — Asklepios. — Moiren. Nemesis. Tyche. Agathodaimon. Flufsgötter. Acheloos. Nereus. Nereiden. Harpyien. Atlas. Hesperiden.
Poseidon. Amphitrite. Amymone. Meergötter. Triton. Seirenen. Skylla.
Gaia. Kybele. Attis.
Dionysos. Dionysische Symbole. Theoxenia. Ariadne. Lykurgos. Nymphen. Echo. Mainaden. Satyrn. Seilenos. Priapos. Pan.
Demeter. Kora. Eleusinien. Narkissos. Triptolemos. Hades. Unterwelt. Charon. Ixion. Hypnos. Thanatos.
Kentauren. Alkestis. — Kadmos. Pentheus. Dirke. Aktaion. — Jo. Melampus. Danae. Perseus. Medusa. — Bellerophon. — Leda. Dioskuren. Helena. — Europa. Pasiphae. Daidalos. Talos. — Erichthonios. Boreas. Philomela.
Herakles. Alkmene. Antaios. Alkyoneus. Kyknos. Busiris. Omphale. Dreifufsraub. — Theseus. Amazonen. Phaidra. — Meleagros. Atalante. — Phrixos. Argonauten. Phineus. Medeia. Pelias.
Thebais. Sphinx. Oidipus. Adrastos. Archemoros. Amphiaraos. Antigone.
Pelops. Niobe. Agamemnon. — Anchises. Paris und Parisurteil. — Thetis. Achilleus. — Iphigeneia. Protesilaos. Telephos. Troilos — Ilias. Dolon. Aias. Memnon. Philoktetes. Palladienraub. Laokoon. — Iliupersis. Aineias. Polyxena. — Oresteia. Neoptolemos. — Odysseia. Kirke.
Orpheus. Thamyris. — Heroisierte Genrebilder. — Kroisos. Dareios.
Jupiter. Juno. Janus. Faunus. Silvanus. Laren. Fortuna. Mars. Diana. Vesta.
Adonis. Ammon. Sarapis. Isis. Mithras. Aion. Abraxas. — Matronae. — Echetlos.
Personifikationen. Hymenaios. Nil. Kairos.

II. Kunstgeschichte.

Baukunst. Stadtanlage. Troja. Mykenai. Tiryns. Kyklopenbau. Hippodamos. Deinokrates. Hermogenes.
Theseion. Parthenon. Erechtheion. Niketempel. Propyläen. Eleusis. — Olympia. Phigalia. — Mausoleum. Pergamon. — Hippodrom. Gymnasion. Theatergebäude. — Windeturm.
Rom. Pompeji. — Amphitheater. Ehrensäulen. Apollodoros. Thermen. Pantheon. Triumph- und Ehrenbögen. Septizonium.
Bildhauerkunst, Technisches. Bildhauerkunst, Übersicht. Bildhauerkunst, archaische. Daidalos.
Kalamis. Pythagoras. Myron. Lykios. — Pheidias. Parthenon. Olympia. Theseion. Erechtheion. Niketempel. — Alkamenes. Agorakritos. Kolotes. Styppax. Stongylion. Kresilas. Kalimachos. Theokosmos.
Polykleitos (Vater und Sohn). Naukydes. Daidalos von Sikyon. Phradmon. Philesios. — Paionios (unter Olympia). — Phigalia.
Kephisodotos. — Skopas (mit Niobiden). — Mausoleum. Bryaxis. Leochares. Timotheos. — Praxiteles (mit Demeter von Knidos). — Timarchos. Silanion. Euphranor. Lysikratesdenkmal. — Lysippos. — Boëdas. Euthykrates. Chares. Eutychides. — Damophon. Boethos. Hypatodoros. Nereidenmonument.

[1]) Anordnung nach Preller.



Pergamon. — Agesandros. Apollonios (1 und 2). Apollon von Belvedere. Nike (von Samothrake). Alexandros (Menides Sohn). Windgötter. Nil. — Polykles. Kleomenes. Glykon. — Antiochos. Salpion. Sosibios. Eubulides. — Agasias. Archelaos. Aristeas. Arkesilaos. — Bildhauerkunst, archaisierende. Pasiteles und seine Schule. — Antinoos. Barbarenbildungen.

Polychromie in der Architektur, in der Skulptur.

Malerei. Malergerät. Vasenkunde. Mosaik. Sarkophage. — Steinschneidekunst. — Münzkunde. Phrygillos. Geberdensprache in der Kunst.

Topographie.

Stadtanlage. Markt. Hippodamos. — Troja. Mykenai. Tiryns. — Athen. Peiraieus. — Olympia. — Syrakus. — Rom. — Pompeji.

III. Leben und Sitten.

Haus, griechisches. Pompeji (für das römische Haus). Heizung. Thüren und Schlösser. Anklopfen. Tische. Sessel. Fufsbank. Betten. Kissen. Truhen. — Lampen. Leuchter. Laternen. Fackeln.

Kleidung. Chiton. Chlamys. Himation. Beinkleider. Toga und sonstige römische Kleidung. Fufsbekleidung. — Gürtel. Busenband. Armbänder. Halsbänder. — Haartracht. Barttracht. Barbiere. Nadeln. Fibulae. Kämme. Ohrgehänge. — Kopfbedeckung und Kopfschmuck. Ringe. Spiegel. Schminken. Sonnenschirm. Fächer.

Uhren. Wage. — Gärten. Brunnen. — Wagen. Sänften. Reiten.

Hochzeit. — Aussetzen der Kinder. Wickelkinder. Ammen. Amulette. Kinderspiele. Ballspiel. Morraspiel. Astragalen. Brettspiele. Schaukeln. — Spinnen. Sticken. Scheren.

Baden und Bäder. — Gymnastik. Ballonschlagen. Hanteln. Ringkampf. Diskoswerfen. Werfen mit Speeren. Wettlauf und Wettfahren. Fünfkampf. Faustkampf. Pankration. Panathenaia. — Athleten. Wettkämpfe und öffentliche Spiele bei den Römern.

Schulen. Pädagogen. Alphabet. Schreibgerät. Briefe. Paläographie. Bücher und Buchhandel. Bibliotheken. Bilderchroniken. Rechenbrett.

Mahlzeiten. Gabeln. Löffel. Äpfel. Symposion. Kränze. Kottabos. Gaukler Buhlerinnen. Komos. — Musik. Flöten. Saiteninstrumente. Signal- und Schlaginstrumente.

Ärzte. Apotheken. — Ausstellen der Leichen. Bestattung. Aschengefäfse. Sarkophage. Gräber. Totenkultus.

Jagd. Hunde. — Fische und Fischfang. — Ackerbau. — Ölbau. Silphion. Baumwolle. Asbest. Bernstein. Blei. Erz. — Mühlen. Bäckerei. Brot. Elektron. Elfenbein. Email. Eingelegte Arbeit. Empästik. Enkaustik. Getriebene Arbeit. Glas. Goldarbeit. Holzarbeit. Tischler. Filz. Walker. Flechtwerk. Weberei. Thonarbeit. Schmiede. Schuhmacher. — Banken. Aushängeschilder. Wirtshäuser.

Waffen. Festungskrieg und Geschütze.

Seewesen.

Theatervorstellungen. Chor. Choregie Schauspieler und Schauspielkunst. Trauerspiel. Lustspiel. Satyrdrama. Pantomimus.

IV. Bildnisse.

Ikonographie. — Homeros. Archilochos. Tyrtaios. Alkaios. Sappho. Anakreon. — Aisopos. Bias. Periandros. Pittakos. Pythagoras. — [Dareios.] Miltiades. Themistokles. Perikles. Aspasia. Alkibiades. Aischylos. Sophokles. Euripides. Aristophanes. Menandros. Poseidippos. — Herodotos. Thukydides. Hippokrates. Sokrates. Platon. — Lysias. Demosthenes. Aischines. Isokrates. — Alexandros d. G. Demetrios-Poliorketes. Aristoteles. Theophrastos. Aratos. — Antisthenes. Diogenes. Epikuros. Zenon. Chrysippos. Poseidonios. Karneades. — Apollonios von Tyana.

Ahnenbilder. — Romulus. Titus Tatius. Numa. Ancus. Brutus 1. Marcellus. Scipio. Sophoniba. — Sulla. Pompejus. Cäsar. Brutus 2. Cicero. Hortensius. Antonius. Kleopatra. Agrippa. Seneca. Antinoos.

Augustus und das julisch-claudische Geschlecht. — Galba, Otho und Vitellius. Vespasianus. Titus. Domitianus. Nerva. Trajanus. Hadrianus. Antoninus Pius. Aurelius (Marcus). Verus. Commodus. Pertinax. Pescennius Niger (nebst Albinus). Didius. Severus (Septimius, nebst S. Alexander). Caracalla. Macrinus. Elagabalus (u. Fam.). Maximinus (Thrax nebst Balbinus und Pupienus). Gordianus (1. 2. 3.). Philippus. Decius. Trebonianus. Valerianus. Gallienus. Postumus (nebst Victorinus und Tetricus). Claudius Gothicus Aurelianus. Zenobia. Tacitus. Probus. Carus. Diocletianus und die Seinen. Maxentius. Licinius. Constantinus nebst seiner Familie. Julianus. Theodosius.

